

TARTU ÜLIKOOL  
FILOSOOFIATEADUSKOND  
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT  
KIRJANDUSE JA TEATRITEADUSE OSAKOND  
TEATRITEADUSE ÕPPETOOL

Matis Merilain

PERFORMATIIVSUS ALEKSANDR PEPELJAJEVI LOOMINGUS

Bakalaureusetöö

Juhendaja Madli Pesti, M.A.

Tartu 2014

## Sisukord

### Sissejuhatus

1. Performatiivsuse mõiste etenduse seisukohast .....	6
1.1 Materiaalsus ja semiootilisus .....	8
1.2 Etendaja performatiivsus .....	11
1.3 Ruumilisuse performatiivsus .....	16
1.4 Atmosfääri performatiivsus .....	18
1.5 Kuulmisruumi performatiivsus .....	18
1.6 Ajalisuse performatiivsus .....	20
2. Performatiivsus Aleksandr Pepeljajevi loomingus .....	22
2.1 Materiaalsus ja semiootilisus Pepeljajevi loomingus .....	23
2.2 Etendaja performatiivsus Pepeljajevi loomingus .....	29
2.3 Ruumilisuse performatiivsus Pepeljajevi loomingus .....	37
2.5 Kuulmisruumi performatiivsus Pepeljajevi loomingus .....	47

### KOKKUVÕTE

### KASUTATUD KIRJANDUS

### RESÜMEE Performativity in the works of Aleksandr Pepeljajev

## Sissejuhatus

Bakalaureusetöö eesmärk on analüüsida performatiivsust Aleksandr (Saša) Pepeljajevi lavastustes. Valisin selle teema, sest Pepeljajevi kohta pole põhjalikku uurimust veel kirjutatud ning tema mitmekülgne ja väga omanäoline teatrilooming väärib kindlasti põhjalikku käsitlust. Samuti pole eesti keeles tehtud ulatuslikku uurimust performatiivsusest teatris. Lõputööga soovin uurida, mida performatiivsus teatris üldse tähendab ning millised on erinevad aspektid, millele etendust vaadates tähelepanu suunata. Omandatud teoreetilisele baasile tuginedes soovin teada, millele peaks Aleksandr Pepeljajevi lavastuste puhul tähelepanu pöörama, et performatiivsust analüüsida. Olles sellest teadlik, soovin uurida, kuidas performatiivsus tema lavastustes täpselt töötab. Töö eesmärk on tuua võimalikult konkreetselt välja need aspektid, mille alusel on võimalik performatiivsust etendustes analüüsida, ning analüüsida performatiivsust Pepeljajevi loomingus, tuginedes sellele teoreetilisele baasile. Analüüsi teostas in võimalikult konkreetselt, kuid ei laskunud sealjuures liialt detailidesse.

Analüüsis tuginen eelkõige saksa teatriuuri ja Erika Fischer-Lichte teoses „*The Transformative Power of Performance*“ (saksa keeles ilmunud 2004, inglise keeles 2008) välja toodud aspektidele, mis aitavad kaardistada ja defineerida performatiivsuse mõistet etenduse seisukohast. Nendeks aspektideks on materiaalsuse ja semiootilisuse omavaheline suhe etenduses, mis näitab, kuidas publikul on võimalik etendust tajuda ja mõista. Performatiivsuse seisukohast keskendun just materiaalsusele, ent arvesse peab võtma ka etenduse semiootilisi aspekte. Täpsemalt vaatlen etendajate materiaalsust, mis väljendub nende kehalisuse, kehastamise ja kohalolu aspektide kaudu, lisaks ruumi materiaalsus, atmosfäär ja ajalised aspektid nagu rütm. Bakalaureusetöös keskendun rohkem materiaalsuse ja semiootilisuse omavahelise suhte ja etendajate performatiivsuse analüüsimisele ning vähem ruumile, atmosfäärile, kuulumisruumile ja ajalisusele.

Samuti toetun sama autori artiklile „Performatiivsuse esteetika poolt“, milles on välja toodud eelkõige mõtted materiaalsuse ja semiootilisuse kohta etenduses. Mõtted on üldjoontes samad, mis eelmainitud teoses, kuid välja on toodud ka meelevaldne

tähenduste loomise aspekt publiku poolt. Toetun ka saksa teatriuurija Hans-Thies Lehmanni postdramaatilise teatri käsitlusele ning seostan postdramaatilise teatri teooriat performatiivsusega. Samuti tuginen prantsuse teatriuurija Patrice Pavis'i etenduseanalüüsi printsiipidele, mis põhinevad küll pigem klassikalisel sõnateatril, kuid mida saab edukalt rakendada ka kaasaegse teatri, k.a. Pepeljajevi lavastuste analüüsimises. Lisaks toetun Austraalia teatriuurija Gay McAuley ruumi käsitlusele. Kuna McAuley käsitleb oma teoses lisaks etendusruumile ka etendajate personaalset ruumi ja seda ruumi, mis tekib etendajate vahel, võib tema mõtteid kasutada ka etendajate materiaalsuse analüüsimiseks.

Sellele teoreetilisele baasile tuginedes analüüsin performatiivsust neljas Aleksandr Pepeljajevi lavastuses: Von Krahli „Hamletid“ (esietendus 3. oktoobril 2006 Von Krahlis), „Luikede järv“ (esietendus 30. jaanuaril 2003 Von Krahlis) – lavastajaks on lavastuse kavalehele märgitud Peeter Jalakas, kontseptsioon on sündinud Pepeljajeviga koostöös –, teater NO99 „Kirsiaed“ (esietendus 23. septembril 2005 Teater NO99s) ja Teater Vanemuise „Haldjakuninganna“ (esietendus 5. veebruaril 2011 Sadamateatris). Valisin just need lavastused, et saada võimalikult lai pilt Pepeljajevi loomingust. Oma teatrikeeled ja -vahendite poolest on need lavastused üksteisest küllaltki erinevad. Nende erinevuste põhjal soovin näidata, kuidas käsitletud lavastustes on siiski võimalik leida ühisjooni. Nende ühisjoonte põhjal, samas arvestades ka lavastuste omanäolisust, võib luua võimalikult ülevaatliku pildi sellest, milline on performatiivsus Aleksandr Pepeljajevi loomingus. Minu analüüs on subjektiivne ning ei tugine Pepeljajevi lavastuste retseptsioonile, kuna selles ei käsitleta performatiivsuse mõistet.

Bakalaureusetöö koosneb kahest peatükist. Esimene keskendub teooriale ning kaardistab ja defineerib performatiivsuse mõiste etenduse seisukohast, käsitledes performatiivsuse erinevaid aspekte. Peatükk tugineb suures osas eelmainitud teostele. Teoreetilise baasi põhjal on võimalik etendusi analüüsida. Performatiivsust, eriti Fischer-Lichte väga ulatuslikku ja süvitsi minevat uurimust selle valdkonna kohta, pole eesti keeles varem põhjalikult käsitletud. Proovin enda tööga anda performatiivsuse teooriale teatris võimalikult hea teoreetilise ülevaate ka eesti keeles. Eelkõige tuginen Fischer-Lichte seisukohtadele, kuid vaatlen ka teiste teatriteoreetikute ja -uurijate ideid.

Teine peatükk keskendub Saša Pepeljajevi loomingule: kõigepealt toon sissejuhatuseks välja tema loomingu üldisloomustuse, tutvustan nelja käsitletud lavastust ning seejärel analüüsin performatiivsust nendes lavastustes, tuginedes esimeses peatükis käsitletud aspektidele. Toon iga aspekti puhul välja lavastuse performatiivsuse kirjelduse ja põhjalikuma analüüsi just alapeatükis käsitletud aspekti kohta. Kuna lavastused on erinevad, on erinevusi kirjelduses ja analüüsis palju. Kuid leida võib ka arvukalt ühisjooni, mille põhjal võib teha lõppuldistuse või -järeltule performatiivsusest Pepeljajevi loomingus. Lavastuste analüüsimisel tuginen ma Von Krahli „Hamletite“ puhul enda kogemusele, olles ise lavastust näinud, ning etenduse lindistusele. Teisi lavastusi saan analüüsida vaid etenduste lindistuste põhjal. Kuna toetun eelkõige vaadatud lindistustele, loetud artiklitele ja analüüsidele, ei saa performatiivsuse analüüs Pepeljajevi lavastustest paratamatult olla täielik. Täiesti kindel ei saa olla selles, kas tajusin kõiki aspekte samamoodi kui need, kes publiku hulgas istusid. Päris täpselt ei ole võimalik kirjeldada etenduste atmosfääri, auras, mis etendajate tegevusest laval teatrisaalis võis ja ei võinud sündida. Lindistused annavad aga siiski aimu lavastuse tervikust, mida saab Fischer-Lichte välja toodud aspektide põhjal analüüsida.

## 1. Performatiivsuse mõiste etenduse seisukohast

Enne performatiivsuse mõiste kaardistamist ja defineerimist etenduse seisukohast tuleks esmalt avada etenduse mõiste. Viimane pole lihtne, üheselt mõistetav, täpne ja üksikute parameetrite järgi defineeritav termin, vaid midagi, millele saab üldistuse teha, kaasates erinevaid etenduses sisalduvaid aspekte ja komponente. Etenduse mõistet peaks õieti iga kord uuesti defineerima, võttes arvesse tingimused, esteetilise(d) aluspõhja(d), märgisüsteemid, mis konkreetse etenduse loovad. Loetlema peaks tingimused, mille alusel võime toimuvat üritust või sündmust etenduseks nimetada. See on vajalik, et luua nö. „pinnas“, mille alusel performatiivsust kaardistada ja defineerida saaks.

Saksa teatriuurija Erika Fischer-Lichte kohaselt on etendus vaatemäng või sündmus, mis sünnib kindlal, kokkulepitud ajal kindlas kohas, kus osalevate etendajate kasutatavast ruumist saab etendusruum. Etendust võib nimetada sünergiliseks protsessiks, mis toimub etendajate (või etendaja) ja publiku koostoimel. Oma olemuselt on etendus kaduv nähtus, mis tähendab, et see algab ja lõpeb igal esituskorral ega saa kunagi täpselt sarnaneda eelnevaga. Etendus elab olevikus ning erineb olemuselt fikseeritud artefaktist nagu selleks on valmis, ära raamitud ja seinal rippuv kunstiteos (Fischer-Lichte 2008: 75-76).

Saksa teatriuurija Hans-Thies Lehmanni järgi toimivad teatrietenduses nii esteetiline akt (etendus) etendajate poolt kui ka viimase vastuvõtt publiku poolt. Koos etendajate ja publikuga töötab protsess, mis toimub etenduse toimumise momendis nüüd ja kohe. „Teater tähendab etendajate ja publiku ühiselt veedetud ja kulutatud aega ruumis, kus nad ühiselt hingavad“ (Lehmann 2006: 17). Lehmann toonitab, et etendus on ühtlasi kommunikatsiooniprotsess nii etendajate kui ka etendaja(te) ja publiku vahel. Teatrikeel ei sisalda ainult verbaalset suhtlemist, vaid selle alla kuuluvad kõik märgid ja signaalid, mis lavalt ja/või publikust tulevad, k.a. kehakeel. Lehmann nimetab teatrikeelt totaalseks tekstiks (*total text*). „Etendus muudab laval ja publiku seas toimuva tegevuse ühendatud tekstiks, seda isegi siis, kui sõnalist dialoogi ei leidu“ (Lehmann 2006: 17).

Austraalia teatriteadlase Gay McAuley sõnul on etendus alati protsess, mitte valmis produkt. See, mis etenduse nüüd ja praegu momendis juhtub, on tema jaoks tundmatu,

isegi kui lavastus on juba nädalaid laval olnud. See, mis etenduses juhtub, on unikaalne ning juhtub ainult sellel õhtul: etendus võib õnnestuda või läbi kukkuda. Sellest tuleneb ühelt poolt etenduse haprus ja teiselt poolt teatrillumus (McAuley 2000: 124).

Nende väidete põhjal võib luua üldistuse tingimustest, mille alusel võib sündmust etenduseks nimetada. Etenduse jaoks on vaja etendajaid ja publikut ühte ruumi, kus nad osalevad koos ühes spetsiifilises protsessis, mis oma olemuselt erineb iga kord. See konkreetne protsess, mida võib nimetada ka kommunikatsiooniks, „elab“ vaid toimumise momendis ning pärast seda hääbub. Kuna etendus on olemuselt habras nähtus, on ühest definitsiooni raske luua. Erinevate lavastuste ja etenduste puhul võib leida küll sarnaseid jooni ja ühiseid nimetajaid, ent täielikult ei saa üks lavastus või etendus teisega sarnaneda. Iga lavastus on oma „mängureeglite“, märgisüsteemide, toimeprintsipide poolest erinev ning etenduste puhul võivad mängu tulla erinevad nüanssid, näiteks võtab publik etendust ühel õhtul paremini vastu kui eelneval, mis omakorda mõjutab etendajate „mängu“ laval. Või siis ühel õhtul unustab mõni näitleja enda repliigi, satub paanikasse ning võib sellega omakorda kogu ansamblimängu rikkuda. Näiteid võiks lõputult tuua, miks iga etendus eelnevast erineb.

Lavastused täidavad erinevaid eesmärgi ning tähtsustavad ja toovad esile erinevaid kunstilisi aspekte, mis kõik olenevad erinevate teatrite lavastajate, kunstnike, etendajate jt teatritegijate esteetilisest tõekspidamisest. Ka erinevad lavastused ühes teatris võivad ja tavaliselt suuresti erinevadki selle poolest, millistele aspektidele fookus on pandud. Oluliseks küsimuseks on, mis eesmärgid ja ülesanded konkreetsel etendusel on. Erika Fischer-Lichte järgi on etenduse üheks tähtsamaks ülesandeks luua ja näidata laval oma spetsiifilist materiaalsust (*specific materiality*). Etenduse performatiivsuse avamisel on keskseks küsimuseks, kuidas analüüsida seda ainulaadset materiaalsust ning viise, kuidas etendus seda loob ning publikule esitab (Fischer-Lichte 2008: 75). Fischer-Lichte sõnul spetsiifiline materiaalsus hävib, kui etendus lõpeb ning ei saa hiljem enam kunagi täpselt samal kujul korduda“ (samas: 76).

### 1.1 Materiaalsus ja semiootilisus

Performatiivsuse mõiste kaardistamiseks ja etenduse seisukohalt definitsioonini jõudmiseks tuleks edasi liikuda kahe märksõna juurde, mis etendusega tihedalt seotud on: „materiaalsus“ ja „semiootilisus“. Performatiivsuse analüüsiks on tähtsam materiaalsuse aspekt, kuid kõrvale ei saa jätta ka semiootilisust. Fischer-Lichte sõnul tähendab materiaalsus kõike seda, mida publik võib laval tajuda, kuid ei välista semiootilist lähenemist. Seeläbi on kaks märksõna omavahel läbi põimunud. Semiootilisuse aluspõhi on materiaalsus – tähenduste tekkimise eelduseks on etenduse materiaalse põhja olemasolu. Kaht mõistet ei saa omavahel vastandada. „Semiootilise ja performatiivsuse suhte puhul ei ole niisiis tegu vastastikuse välistamisega, vaid pigem vastastikuse suhtega“ (Fischer-Lichte 2006: 2461). Draamateatris on kaks märksõna üldiselt rohkem läbi põimunud ja semiootiline aspekt võib rohkem fookuses olla, kuid tantsu-, füüsilise ja muusikateatri puhul saame näiteks rohkem materiaalsusest ja performatiivsusest rääkida. Loomulikult oleneb kõik jällegi teatritegijate erinevatest esteetilisest printsiipidest ja näidendite, lavastuste eriilmelisusest.

Lõputöös keskendun materiaalsusele, kuid pean analüüsi käigus tahes-tahtmata mingil määral kalduma tähenduste otsimisele, s.o semiootilisusele ja jälgima, kuidas kaks aspekti omavahel erinevates etendustes võnguvad: kuidas materiaalsus aitab kaasa semiootilisusele ja vastupidi. Kogu materiaalsus laval on üldistavalt see, mida publik meeltega tajub, kogu lavalt tulev informatsioon ja emotsioonid, mida publik tajub eelkõige visuaalselt, auditiiivselt, võibolla mingil määral ka läbi haistmismeele või mõnel juhul ka läbi puudutuse. Materiaalsus on etenduse juures esmane, mille publik vastu võtab. „Kõigepealt haaratakse publik materiaalse sündmusega kaasa, et viimasest esteetiline kogemus saada. Seda kogemust ei pea vaataja sõnadele allutama, vaid ta võib säilitada „teatriprotsessi erootikat“ (Pavis 1996: 18).

Etenduse seisukohalt on võimalik tajuda erinevaid aspekte, millest tuleb täpsemalt juttu allpool: eelkõige etendaja(te) kehaline ja ainupärane kohalolu laval, mis võib olla nii füüsiline kui ka ekstaatiline; etendajate liigutuste, hääle võimekus ja eripära, samuti spetsiifiline aura, mis etendaja(d) omavad, mida publik füsioloogiliselt vastu võtab. Lisaks on võimalik tajuda etenduse ruumilisust, ajalisust, muusika- ja helikujundust,



valgustust. Bakalaureusetöös toetun eelkõige Ficher-Lichte välja toodud aspektidele ning käsitlen performatiivsust etendaja, ruumi, atmosfääri, kuulmisruumi ja ajalisuse seisukohast.

Käsitledes kaasaegse teatri performatiivsust, on vajalik välja tuua postdramaatilise teatri paradigma. Oma olemuselt on postdramaatilisus edasimineku teksti- ja narratiivipõhisest teatrist, mis põhineb eelkõige draamakirjandusel. Postdramaatiline teater keskendub rohkem teatri visuaalsele ja auditiivsele poolele ning vähem ideelis-narratiivse välja töötamisele. See on rohkem seotud aspektidega, mida on võimalik vahetult tajuda. Postdramaatilise teatri alla kuuluvaks võib näiteks nimetada kaasaegset tantsuteatrit, visuaalteatrit, füüsilist teatrit jpm. Postdramaatilise teatri seisukohast vaadatuna võib materiaalsuse iseloomustamiseks esile tuua tajutavat teatrit (*concrete theatre*), millel puudub jälgitav süžee või narratiiv ning selle asemel keskendub etenduse vormilistele külgedele ning iseendale osutavatele aspektidele. „Teater viitab iseendale kui ajas ja ruumis koos inimkehade ja muude materiaalsete faktoritega eksisteerivale kunstiaiale. See pakub esteetilist elamust täpselt nii nagu kujutava kunsti teos võlub oma värvide, pinna, struktuuri ja materiaalsusega“ (Lehmann 2006: 98). Samamoodi võib materiaalsuse alla kuuluvaks pidada Lehmanni välja toodud postdramaatilise teatri aspekti pakkuda etenduses tekstinarratiivi tõlgenduse asemel füüsiliselt tajutava vahetut kogemist laval, aeg-ruumi ja kehalisuse näol (Lehmann 2006: 134).

Patrice Pavis leiab, et materiaalsust kogeb vaataja või publik, kui ta keskendub etenduses konkreetsetele materjalidele või vormidele, näiteks näitleja kehaline kohalolu, tema hääle omapära, muusika, värv või rütm ning jäädes nende puhul just tähistaja juurde ning ei hakka lisaväärtusi ehk tähendusi otsima. Ta ei otsi teatri märkides tähistatavaid (Pavis 1996: 18).

Semiootika paradigmas eristatakse tähistajat ja tähistatavat. Esimene võib olla ükskõik mis subjekt või objekt, märk, sümbol, ikoon vms., mida võib vaadelda, kui asja *per se*, s.o ainult iseendale osutavana. Etenduse seisukohast võib tähistaja olla kõik see, mida on füüsiliselt või ekstaatiliselt võimalik tajuda: etendaja kohalolu, lavaruum, ja -kujundus, lavakostüüm, atmosfäär, rütm jne. Tähistatav on eelmainitud entiteedi

lisaparameter, mis osutab viimase tähendusele. Tähistatav etenduse kontekstis või siis etenduse semiootilisus tähendab lisaks tajutavatele aspektidele ka tähenduse olemasolu, mis lisaks etendusruumis olevale materiaalsusele on kas teadlikult juurde lisatud draamateksti näol või vastavalt lavastaja ja/või kunstniku soovile. Näiteks klassikalises „Hamleti“ tõlgenduses lähtub lavastus eelkõige William Shakespeare'i draamatekstist. Näitlejad valib lavastaja vastavalt sellele, kes kõige paremini karakteri rolli vastavalt draamateoses kirjeldatule välja mängiks. Ning vastavalt lavastaja soovile lisab kunstnik näiteks lavakujundusse mõne elemendi, millel on teadlik sümbolne tähendus. Muidugi võib tähendus või tähendused teadlikult lisatud olla ka postdramaatilise teatri lavastustesse, kuid need ei kuma läbi narratiivi, vaid tavaliselt läbi visuaalsete kujundite. Publik võib leida etenduses ka tähendusi või mitmetähenduslikkust teatud nüanssidest, mis sinna teadlikult lisatud pole, seda eelkõige postdramaatilise teatri lavastustes. Kuid üldistavalt eeldab semiootilisus analüütilist lähenemist, mille eesmärk on etenduse materiaalsusele või selle erinevatele aspektidele lisaparametrite otsimine, mis sinna võivad, kuid ei pruugi lisatud olla. Kui materiaalsus laval on midagi, mis on etenduse mikroskosmoses iseenesele osutav, kas konkreetsete või ekstaatilisete aspektide näol, mida publik esmaselt tajub, siis semiootilisus on see tähendusi otsiv mõtteprotsess, mis tajumisele järgneb. „Kõigepealt tunneb vaataja ennast etendusest puudutatuna, ta hämmastub või on pahviks löödud nendest aspektidest, mis etenduses tema jaoks end pakuvad. Hiljem ühinevad need aspektid kas etenduse olemasoleva või lisatud tähendusega või tähenduste otsimisse ning kaovad immateriaalsesse tähistatavasse“ (Pavis 1996: 18).

Seega on performatiivsus eelkõige seotud etenduse spetsiifilise materiaalsusega ja seda saabki defineerida ja kaardistada eelkõige selle aspekti kaudu. Analüütiliste tööriistadena on uurijad kasutanud mõistepaari materiaalsus-semiootilisus, mille kõrvale võib luua ka mõisted performatiivne-semiootiline. Performatiivsus on lai mõiste, mille olemus avaneb etenduste erinevate füüsiliselt ja ekstaatiliselt tajutavate aspektide ja detailide analüüsimisel. Järgnevalt toon välja läbivaid märksõnu ja aspekte, mis on etenduse materiaalsuse ja performatiivsuse kaardistamiseks ja analüüsiks olulised.

## 1.2 Etendaja performatiivsus

Etendajate kohalolu ja tegevus etendusruumis moodustab kõige määravama osa etenduse materiaalsusest ja ühtlasi ka performatiivsusest. Esmalt tuleb jälle sisse tuua Fischer-Lichte terminite võrdlus. Seekordne võrdlus on semiootilise (*semiotical*) ja fenomenaalse (*phenomenal*) või sensuaalse (*sensual*) keha vahel teatris (Fischer-Lichte 2008: 76-82). Võrdlus on küllaltki sarnane eelnevaga, mis keskendub materiaalsusele ja semiootilisusele, kuid selle erinevusega, et rõhk on pandud etendaja kehale, häälele ja nende materiaalsuse analüüsimisele ning peale tähendusloome on semiootilise keha puhul oluline ka rolli mõiste.

Postdramaatilise teatri paradigmast võib välja tuua ka ameeriklasest teatriteoreetiku ja -õpetlase Michael Kirby nimetatud vastanduse „näitlemine“ ja „mitte-näitlemine“. Võrdlus on välja toomiseks oluline ka sellepärast, et lühidalt selgitada sõnade „näitleja“ ja „etendaja“ erinevust. „Näitlemine“ on traditsioonilise Lääne teatri mõiste, mis tähendab, et laval esitab näitleja kindla rolli, mis üldjuhul tuleneb draamakirjandusest. „Mitte-näitlemise“ printsiip tuleneb Ida traditsioonilisest teatrist ning selle tegijat saab nimetada etendajaks. „Postdramaatilise teatri etendaja ei kehastu tihti enam kindlasse rolli, vaid näitab laval eelkõige enese kohalolu“ (Lehmann 2006: 135). Näitlemist võib nimetada pigem semiootiliseks protsessiks, etendajat ja tema „mitte-näitlemist“ materiaalseks protsessiks, milles ta osaleb fenomenaalse kehana. Kuid ka näitleja enese kohalolu ei kao etendusest kuhugi ning etendaja tegevus etendusruumis pole midagi täiesti tähendusetut. Terminit „etendaja“ võib kasutada ka katusmõistena. Ka kindlasse rolli kehastava traditsioonilise näitleja puhul on võimalik kasutada terminit „etendaja“.

Fenomenaalne või sensuaalne keha lähtub etendajast endast, täpsemalt etendaja tekitatud materiaalsusest etendusruumis, mida on võimalik publikul füsioloogiliselt meeltega tajuda – tema kehalisusest (*corporeality*) ja kohalolust (*presence*), kahele mõistele lisandub veel ka kehastamise aspekt. Nendest kolmest mõistest tuleb juttu allpool. Fenomenaalse keha puhul võib kasutada terminit „mitte-näitlemine“ postdramaatilise teatri paradigmast.

Lehmanni sõnul on postdramaatilise teatri seisukohast fenomenaalne keha keskne teatri märk (*central theatrical sign*) ning kannab etenduses ka keskset väärtust. Keha on tähelepanu keskpunktis ning seda mitte tähenduse kandjana, vaid iseenda füüsilisusega. „Keha saab füüsilisust näidata oma kehalise intensiivsusega, žestide väljendusrohkusega, ekstaatilise „kohalolu“ kui ka väliselt ja sisemiselt edastatud pingega“ (samas: 95). Postdramaatiline teater liigub eemale ideelis-tähenduslikust struktuurist füüsilisuse näitamise poole. Selles protsessis on keha absolutiseeritud ning see ei osuta mitte millelegi muule kui ainult iseendale (samas: 96). „Postdramaatilise etenduse protsess toimub koos kehaga ja kehale“ (samas: 163). Fenomenaalse keha alla kuulub ka etendaja hääli ja selle võimekus, dünaamika, tämbri isikupära jms. Kui küsimuse all on etendaja esitatud tekst, on performatiivsuse analüüsil oluline jälgida, kuidas ta seda esitab – mitte, mida tekst tähendab. Viimane kuulub juba semiootilise keha valdkonda.

Fischer-Lichte toonitab, et kaks erinevat parameetrit võivad erinevates etendustes omavahel olla tasakaalus või tuuakse üht rohkem esile. Kuid üht ei saa teisest täielikult eraldada. Semiootilise keha esiletuleku eelduseks on fenomenaalne keha olemasolu. Viimane võib draamateksti ja rollilahenduse kaudu või täiesti meelevaldselt tähendusi tekitama hakata (Fischer-Lichte 2006: 2461-2462). Traditsioonilisemas sõnateatris võib fenomenaalne keha olla vahendiks, et semiootiline keha, näiteks roll, esile tuleks – publikuni jõuaks. Postdramaatilises teatris, eriti just tantsuteatris, on keha kesksel kohal. „Tantsuteater toob esile füüsilisuse, mis sõnateatris on pigem varjus olnud ning avastab kehakeele motoorseid impulsse ja füüsilisi võimalusi“ (Lehmann 2006: 96).

Semiootiline keha kannab endas juba metatasandit – lisaparameetrit, mis pole enam nii iseenesele osutav nagu fenomenaalne keha. Selle funktsiooniks on tähenduse tekitamine või tekkimine ja selle kandmine või kandumine publikuni. Enamasti on see seotud rolliga, mida etendaja laval esitab ja tuleneb üldjuhul kirjandusest, s.o. etendaja ei esita laval niivõrd ennast, vaid karakterit, mis pärineb kellegi teise kirjutatust. Semiootiline keha lähtub üldiselt tekstist ja selle tähendust kandvast kontseptsioonist. Kuid semiootiline keha ei pea ilmtingimata olema seotud kindla kirjandusliku karakteri või teksti ideega. Fischer-Lichte sõnul võib publiku jaoks fenomenaalne keha semiootiliseks saada assotsiatiivselt. Etendaja liigutused, hääli või hääliksused, mis iseenesest tähendusi

ei kanna, tekitavad publikus assotsiatsioone – isiklikke seoseid, mälestusi. Nende põhjal kasvab uus kiht tähenduste loomisele (Fischer-Lichte 2006: 2462).

Semiootilisest paradigmast lähtuvalt on semiootiline keha tähistaja. Sellel võib olla kaht liiki tähistatavaid: kas tähendust või tähendusi kandev või tekitav. Kui etendus on seotud tekstiga, siis on tähistatav juba eelnevalt kas teadlikult sinna kirjaniku ja/või lavastaja poolt lisatud või peidetud näiteks karakteri või sümboli kaudu. Erinevad tähistaja-tähistatava suhted võivad etendusse tekkida ka publiku poolt meelevaldselt looduna. Tihti on võimalik või ebavajalik fikseerida kindlat, dihhotoomset suhet. Kõik oleneb jällegi erinevate teatri tegijate erinevatest etendustest. Kui näitleja kehastub laval kindlasse rolli, näiteks William Shakespeare'i loodud Hamletiks ja seda lähtudes eelkõige originaaltekstist, on ta kindel semiootiline keha – tähistaja, mille puhul publik, kes on teadlik Shakespeare'i narratiivist, taipab karakteri tähendust. Publiku jaoks võib tagaplaanile jääda etendaja fenomenaalne keha – selle spetsiifiline materiaalsus ja selle erinevad parameetrid. Kuid fenomenaalne keha ei saa kunagi semiootilise taha ära kaduda. Järgnevalt toon esile ja täpsustan kolme aspekti, mida on performatiivsuse seisukohast etendajate puhul võimalik analüüsida.

#### 1) Kehalisus (*corporeality*)

Kehalisus on eelkõige etendaja fenomenaalse keha materiaalsus, mida publikul on füüsiliselt ja ekstaatiliselt võimalik tajuda. Fischer-Lichte näitab kehalisus, kuidas etendaja muudab enda keha etendusruumis esteetiliseks materjaliks ehk „kunstiteoseks“, mis sünnib ja kaob iga etendusega (Fischer-Lichte 2008: 76). Kehalisusega etendusruumis ilmneb samasugune ambivalents performatiivsuse ja semiootilisuse vahel nagu eelnevategi mõistete juures. Kehalisuse juures võib vaadelda etendaja fenomenaalset keha ning lisaks ka semiootilist keha, mis on seotud rolli kujutamise ehk kehastamisega. Kehalisus näitab, kuidas ja kuivõrd ainulaadselt etendaja oma rolli kehastades või selle puudumisel ennast laval ise „mängima paneb“. Fischer-Lichte sõnul pole kehalisus niivõrd seotud rolliga *per se*, vaid etendaja enda eripära, võimekuse ja karismaga: tema füüsilise ja hääle võimekuse ja/või ainulaadsusega, sümpaatia või antipaatia tekitamisega publikus jne (Fischer-Lichte 2008: 94-96). Rolli või semantilise keha kujutamiseks või selleks saamiseks kasutab etendaja enda

fenomenaalset keha vahendina. See tähendab, et etendaja fenomenaalne keha on subjekt, mis läbi näitlemise ehk kehastamise funktsioneerib, et näidata semiootilist keha, mis on objekt. Semiootilisele kehale on suunatud kehastamine kui tegevus (Fischer-Lichte 2008: 76-77).

## 2) Kehastamine (*embodiment*)

Kehastamine tähendab etendaja jaoks rolli sisse elamist ning on seotud eelkõige semiootilise kehaga. Etendaja kasutab enda keha vahendina, et karakterisse sisse elada. Pavis'i järgi on loomulikkust, reaalsuse illusiooni taotleva naturalistliku näitleja põhiline ülesanne laval karakteriks olemise säilitamine. Etenduse jooksul ei tohiks ta murda illusiooni sellest, et ta laval just see karakter ongi. Publik peab uskuma jääma, et ta kehastab karakterit – et laval ta kaotab enda ning eksisteerib puhtalt karakterina. Näitleja jaoks tähendab see pidevat keskendumist ja tähelepanu (Pavis 1996: 59).

Ent kehastamine sisaldab ka etendaja fenomenaalset keha, s.o. tema enda keha säilimist laval. Selle pärast on arusaadavam kasutada pigem mõistet „etendaja“, kui „näitleja“, sest näitleja inditseerib pigem traditsioonilisemale sõnateatrile ja kindla rolli esitamisele. Kuigi ka traditsionaalses sõnateatris ei kao näitleja fenomenaalne keha lavalt kuhugi, on antud töös parem kasutada terminit „etendaja“, kuna Pepeljajevi lavastused on traditsioonilisemast sõnateatri esteetikast ja printiipidest kaugel. Pavis'i etenduse analüüsi printsiibid tuginevad pigem näitlejale ja rollile ning on pigem seotud traditsioonilisema sõnateatriga. „Mis puudutab naturalistlikke näitlejaid, siis nad laenavad oma keha, väljanägemist, häält ja emotsiooni, sealjuures iseennast inimesena lavalt kaotades“ (Pavis 1996: 58). Kuid Pavis'i printsiipe saab mingil määral rakendada ka kaasaegsema teatri, k.a. Pepeljajevi loomingu analüüsimisel. Kehastamise puhul võime rääkida etendaja interpretatsioonist rolli kujutamisel või siis lavastaja visioonist rollile, mida etendaja arvesse võtab. Kuid siiski on fenomenaalne keha oma materiaalsusega olemas.

Teater on kaugemale liikunud kirjanduslikkusest ning väljendus ei käi enam vaid lingvistiliselt, vaid ka füsioloogiliselt. Teater ei rahuldu enam ainult sõnaliselt väljendatud ideelis-tähenduslikust narratiivist, vaid selle kõrval on ka kehaliselt väljenduv väga olulisel kohal. Karakter sünnib performatiivsete aktide kaudu

(*performative acts*), mis tulenevad näitleja enda füüsilisusest. Ilma viimaseta ei saa karakter etendusruumis eksisteerida (Fischer-Lichte 2008: 84). Muidugi ei saa väita, et nõ. „kirjanduslikus“ teatris kehalisus täielikult puudub, sest seda pole võimalik täielikult taandada. Kuigi näiteks 18. sajandi teatriesthetika nägi ette, et näitleja taandaks iseenda kehalisuse kirjandusliku narratiivi või „vaimu“ kõrval võimalikult minimaalsele tasandile. Eesmärgiks oli, et näitleja „kaoks“ nende suurte mõtete ja narratiivide taha, mida ta ette kandis ning viimased oleks olulised aspektid, mis etendusest „alles jääks“. Selline esteetika on muidugi ammu igand ning traditsioonilises sõnateatris ei proovi ilmselt ükski teatritegija näitlejat lavalt „ära kaotada“.

### 3) Kohalolu (*presence*)

Kohalolu aspekt on väga lähedalt seotud eelnevatega. Fischer-Lichte sõnul on see etendaja „aura“ või energia, mis tekib etendusruumis läbi tema kehalisuse ja kehastanud meele (*embodied mind*) ja mis saab publiku jaoks kättesaadavaks etenduse jooksul – mis talle etendaja kehalisusest edasi kandub (Fischer-Lichte 2008: 82-83). Kohalolu on seotud eelkõige etenduse oleviku, etendaja ja tegevuse „elavusega“ etendusruumis ning atmosfääriga, mida see tekitab. „Olemuselt erineb see staatilisest kirjandusteosest, mis annab edasi narratiivi teisest ajast ja kohast“ (Fischer-Lichte 2008: 94). Pavis'i sõnul on näitleja esimene ülesanne etenduse hääbuvas „siin-ja-praegu“ momendis publiku jaoks kohal olla. Ta peab olema inimene, keda esitatakse vahetult ja „elavalt“. Just seda materiaalist kohalolu tajub publik kõigepealt. Pärast seda asetatakse näitlejad etenduse fiktiivsesse maailma (Pavis 1996: 59).

Etendaja kehalisus ja kehastanud olek moodustavad tema kohalolu. Kohalolu printsiip on seotud eelkõige etendaja fenomenaalse kehaga, võttes arvesse ka seda, kuidas viimane oma rolli kehastab, s.o. tema semiootilise objekt-keha. Fischer-Lichte sõnul on kohalolu midagi, mida publik tajub toimuvat nüüd ja kohe etenduse hääbuvas hetkes. Etendaja kohalolu tekitab lava ja publiku vahel atmosfääri või „aura“. Publik tajub etendaja erilist energiavoolu, mis teda vaatajana mõjutab ja etendaja haarab sellega publiku tähelepanu. Etendaja paneb enda kehaga laval toimuva elama. Läbi oma karisma, sensuaalsuse või isegi seksuaalsuse, hääle, keha ja nende võimekuse hoiab etendaja teatud jõudu publiku üle (Fischer-Lichte 2008: 96-100). Lehmanni sõnul on

füüsilise kohalolu aura teatris ilmnev fenomen, mille puhul tuleb tähenduse asemel esile vaataja vaimustus laval nähtust, näitleja karismast, atmosfäärist või tundeist, mida pole võimalik seletada (Lehmann 2006: 95).

### 1.3 Ruumilisuse performatiivsus

Ruumilisus etenduses on samamoodi mööduv nähtus. See on seotud sündmuse ning kõikide osalejatega. Ruumilisusest rääkides etenduse seisukohast peab eristama Fischer-Lichte sõnul teatriruumi ja etendusruumi (Fischer-Lichte 2008: 107). Nimelt on olemas ruum, kus etendusi mängitakse, mis on püsiv entiteet. See on hoone, kus teater või teatritrupp tegutseb, või koht, kus teatritegijad otsustavad loetud arv kordi etendusi anda, toimugu etendus siis fikseeritud teatrihoones või erinevates leitud paikades nagu vanades lahoonetes, tehastes, kasvõi keset loodust. Püsivast ruumist rääkides saab välja tuua faktorid, mis on seotud hoone endaga ning pole otseselt või siis on vähesel määral konkreetse lavastusega seotud. Pigem on see seotud teatrihoone välise väärtuse ja parameetritega, millesse lavastust pole üldiselt sisse arvestatud. Võib muidugi aimata, et grandioosses teatrihoones mängitakse „suurte“ narratiividega suurejoonelisi teoseid.

Teine ruum on pigem abstraktsioon, mis muutub iga etendusega, olles seega kaduv nähtus. Fischer-Lichte sõnul on etendusruum hääbuv maailm, millest publik ettemääratud ajaks osa saab, viibides fikseeritud ruumis. Etendusruum on pigem kujutletav ruum eelmainitud fikseeritud teatriruumis, mille piirid ja liikumine nende sees luuakse ja struktureeritakse iga etendusega (Fischer-Lichte 2008: 107-108). Piirid on määratud lavastuste misantseenidega, mis näitavad, kus etendajad laval asetsevad ja liiguvad. Kuivõrd lahtised ja varieeruvad need piirid on, võrreldes näiteks erinevate teatrite lavastusi, sõltub juba teatri tegijate kunstilistest eesmärkidest ja tavadest. Fischer-Lichte sõnul on etendusruum oluline faktor etendajate performatiivsuse juures. Täpsemalt, etendusruumi piirid määravad etendajate ja nende performatiivsuse piirid. Ruum võib ja tegelikult peakski etenduse performatiivsusega kaasa „mängima“. Ruumi performatiivsus oleneb etendajate arvust, etendusruumis suurusest, selle võimalustest jne. Lavakujunduse puudumine või minimalism etendusruumis paneb publiku rohkem



tajuma etendajate kehalisust, kohalolu – etendaja materiaalsust ja seega performatiivsust (Fischer-Lichte 2008: 110).

Gay McAuley järgi moodustavad etendajad eraldi ruume oma füüsilise tegutsemise ja interaktsiooniga, mis toimib nende ja teiste etendajate vahel. Lisaks võib välja tuua ruumi etendajate ja publiku vahel ja personaalse ruumi, mis etendaja ümber moodustub. Etendusruumi muudavad tähenduslikuks eelkõige näitlejate kehaline kohalolu ning ülejäänud aspektid, mis sellest tulenevad ning võivad olla visuaalsed, auditiivsed või muul viisil füüsiliselt tajutavad. Näitleja oma kehalise kohaloluga, kaasa arvatud häälega annab etendusruumile energia ning iga interaktsioon näitlejate vahel tekitab uue ruumi (McAuley 2000: 91, 94). Näitlejate liikumise kaudu aktiveerub publiku jaoks laval uus ruum (samas: 105). „Ruum etenduses on aktiivne tegur, mis vormib etenduse sees toimuvat pidevalt: saadab välja signaale nii etendajatele kui ka publikule ning saab neid ise vastu. Etendusruum pole midagi fikseeritud ja muutmatut, vaid dünaamiline ja pidevalt muutuv sotsiaalne entiteet“ (McAuley 2000: 41).

Etendusruumi sisse kuulub ka lavakujundus või selle teadlik puudumine, keskkond ja selle atmosfäär, kui etendus toimub leitud paigas, k.a. loodusliku paiga atmosfäär. *Black-boxi* tüüpi tühi ruum toob publiku tähelepanu eeskätt etendajatele. Lavastuses endas leiame fikseeritud artefakte, olgu siis lavakujunduse või –kostüümide, butafooria ning rekvisiitide näol. Tegelikult võib ka lavastuses kasutatud tekst olla artefakt, kuna see on fikseeritud teos, eriti kui tegu on kirjandusklassikast pärineva tekstiga. Kuid etenduses omandavad need artefaktid omaette väärtuse, toetavad etenduse performatiivsuse või semiootilise aspektiga. „Fikseeritud artefaktid ja tekstid leiavad siinjuures küll kasutust. Kuid siinkohal ei ole nad olulised kui fikseeritud artefaktid, vaid kui elemendid performatiivses protsessis“ (Fischer-Lichte 2008: 75).

Fischer-Lichte sõnul toetab publiku ja etendajate suhe performatiivsust (Fischer-Lichte 2008: 110). Oluline on tähele panna, kuidas publik on lava suhtes asetatud: mida lähemal vaataja on, seda intensiivsemalt ta suudab etendusruumi performatiivsust tajuda. Fischer-Lichte sõnul hägustatakse ja vahetatakse vahel publiku ja etendajate suhet ning publik saab end tunda etendusruumi sees (Fischer-Lichte 2008: 114).

## 1.4 Atmosfääri performatiivsus

Etenduse atmosfäär moodustub etenduse erinevate elementide koosmõjul ning publik tajub seda füüsiliselt. Nendeks elementideks on eelmainitud etendajate kehalisus ja kohalolu, etendusruumi enda spetsiifiline eripära, samuti lava- ja helikujundus, valgustus, lavakostüümid. Isegi aroomid või värvid moodustavad ühe osa atmosfäärist. Ka teatrihoone kui fikseeritud entiteet võib atmosfääri tekitamisele kaasa aidata. „Atmosfäär on lava-objektide ekstaatilise mõju tunnetamine nähtamatus ruumis, mis tekib etenduse ajaks publiku ja etendajate vahele“ (Fischer-Lichte 2008: 116-117).

Patrice Pavis'i sõnul on valgustus lavastuses ülimalt oluline faktor. See ühendab ja värvib kõik lavastuse visuaalsed elemendid (ruum, lavakujundus, kostüümid, etendaja) ning lisab etendusele erilise atmosfääri. Erinev valgustus, erinevad toonid ja erinev valguse intensiivsus, kaasa arvatud valgustuse puudumine või etendusruumi pimendamine tekitavad publikus erinevaid emotsioone. Näiteks soojad toonid tekitavad meeldiva tunde, külmad toovad esile pigem nukrust ning pastelsed või külma ja sooja vahepealsed toonid tekitavad neutraalsuse, rahulikkuse. Valguse intensiivsuse muutmise taga on mingi teadlik vajadus, millele vaataja peaks tähelepanu osutama ja püüdma sellest vajadusest aru saada. Millegi või kellegi valgustamine toob publiku tähelepanufookusesse midagi olulist, samuti võib seda teha pimendamine. Näiteks ka hämaras või pimeduses olev etendaja võib midagi olulist edasi anda, näiteks erilist atmosfääri, mis etenduses on (Pavis 1996: 191-194).

## 1.5 Kuulmisruumi performatiivsus

Fischer-Lichte sõnul on kuulmisruum auditiivselt tajutav „ruum“ etendusruumis, mis kandub edasi ka publikule. Üldistavalt võiks öelda, et kõik helid, mis tekivad nii etendusruumis kui publikus, moodustavad kuulmisruumi (Fischer-Lichte 2008: 124). Muusika- ja helikujundus, etendajate esitatud tekst, laul või karjed, naer, nutt jne, samuti müra, mida etendajad ning publik tekitavad – kõik moodustab etenduse kuulmisruumi. „Etenduse akustiline maailm saab ilmseks ainult etenduse lavategevuste aeg-ruumis ning suhtes kõikide etenduse elementidega“ (Pavis 1996: 131).

## 1) Tonaalsus

Fischer-Lichte sõnul on etenduse tonaalsus seotud selle auditiiivselt tajutavate aspektidega ning visuaalsuse kõrval teine tähtsaim aspekt, mis etenduse atmosfääri loob ja mis etendusruumi täidab. Auditiivsed aspektid aitavad publikul ruumi tajuda isegi rohkem kui visuaalsed, sest kõrvaldavad meil tasakaalu ja seega ruumi tunnetada. Heli tungib ühtlasi ka publiku kehasse, mis omakorda tekitab vastava reaktsiooni (Fischer-Lichte 2008: 120). Etenduse tonaalsuse moodustavad kas etendaja kõne- või lauluhääl, samuti naer, nutt jms., muusika- ja helikujundus ning kõikvõimalikud helid, mis etenduses tekitatakse. Tonaalsuseks võib nimetada muusikat kõige laiemas mõistes. Muusikat on Pavis iseloomustanud: „Muusika hõlmab kõiki auditiiivselt tajutavaid aspekte etenduses: vokaalsus, instrumentaalsus, heliefektid, keskkonna müra, esitatud tekstid, helikujundus jne. Muusika *per se* on erinevalt sõnadest asemantiline ning ei esinda maailma. Etenduses olles mõjutab see publiku taju, ilma et saaks täpselt välja tuua, mis tähendusi see tekitab. Muusika tekitab atmosfääri, mille väärtust saab mõõta sellega, millist mõju see publikule avaldab – kas see muudab etenduse publiku jaoks vastuvõetavamaks“ (Pavis 1996: 140-141).

## 2) Vokaalsus

Fischer-Lichte sõnul on vokaalsus järjekordne aspekt, mis toob etendaja kehalisust esile. Etendaja hääl on parameeter, mis sisaldab kolme tüüpi materiaalsust: kehalisus, ruumilisus ja tonaalsus. Hääl on see, mis viib etenduse materiaalsust pidevalt edasi. Hääl võib olla seotud keelega, mis väljendab või ei pruugi väljendada mingit tähendust (Fischer-Lichte 2006: 125). Pavis iseloomustab häält nii: „Hääl väljendab alati rohkem kui ainult karakteri tähendust või olekut. Sellel on oma individuaalses kehalises materiaalsuses ka omaette väärtus. See on tähistaja, mis on avatud ja taandumatu ühele kindlale tähendusele ning mis jätab kuulaja jaoks jälje, millest ta ei saa põgeneda“ (Pavis 1996: 137). Fischer-Lichte sõnul võib hääl samamoodi seotud olla parakeele ja erinevate emotsioonidega: naer, nutt, viha, hirm vms. Tähtis on ka hääle dünaamika, selle võimekus ja väljendusrohkus. Häälel on ühendav ja materiaalsust edasikandev omadus (Fischer-Lichte 2008: 125-126, 130).

Pavis'i sõnul saab häält iseloomustada objektiivsete parameetrite abil: hääleulatus, sagedus, hääle tämber ja intensiivsus. Need parameetrid peavad toimima, et edastada etenduses vajalikku emotsiooni, tunnetust, olekut, informatsiooni või tähendust (Pavis 1996: 133-134). Kõik parameetrid erinevad olenevalt inimesest, kuigi hääleulatust ja -intensiivsust, mingil määral ka tämbrit on võimalik treenida ja moduleerida.

### 1.6 Ajalisuse performatiivsus

Etenduse ajaline kestvus seab performatiivsusele piirangu. Kui palju saab performatiivsusele ning etenduse erinevate aspektide materiaalsusele rõhku panna, sõltub otseselt etenduse pikkusest, kuna viimane määrab etenduse struktuuri ning erinevate elementide koostöö mõju ja võimaluse. „Etenduse ajalisust, ühtlasi selle piiride sees olevat materiaalsust vormib, struktureerib omakorda etenduse rütm“ (Fischer-Lichte 2008: 133). Rütm aitab sättida etenduse ajalisi aspekte etendusruumis. See määrab ära, kui palju või kui kaua etenduse jooksul mingeid stseene või etüüde tehakse. Rütm reguleerib etenduse aeg-ruumis nii etendajaid, nende liigutusi ning esitatud tekste ja interaktsioone nende vahel, muusika- ja helikujundust, atmosfääri, valgustuse kasutamist jne. Rütm võib olla ajaline korrastatus etendusruumi sees, kuid esineb ka väljalangemist sellest rütmist ning sündida võib uus rütm. Kindlale rütmile võib etendusruumis olla simultaanselt ka vasturütm. Fischer-Lichte sõnul on rütm etenduse korrastatus või korrastamatus ajalisuses, mis väljendub etendusruumis korduvast tegevusest ja kõrvalkaldest sellest, rütm struktureerib, paneb ajas tööle nii kehalisuse, ruumilisuse kui ka tonaalsuse“ (Fischer-Lichte 2008: 133). Pavis'i sõnul ühendab misantseeni üldrütm lavastuse erinevad komponendid, paigutades need ajas lavategevuste vormi, eelkõige organiseerib etendajad etenduse aegruumi“ (Pavis 1996: 145). Rütm väljendub rõhkude asetamisel etenduse kindlas kestvuses ning on seotud eelkõige etendaja füüsilise tegevuse ja esitatud tekstiga (samas: 146). Rütm võib hõlmata ka etenduse teisi aspekte: muusika, üldine atmosfäär, valgustus, ruumi muutused vastavalt teiste elementide koosmõjule. Pavis toob välja tempo mõiste, mis on nähtamatu ja sisemine parameeter, mis määrab etenduses misantseenide kiiruse: kas lühendab või kiirendab erinevaid lavategevusi või aeglustab, kiirendab esitatud teksti (Pavis 1996: 145).

Fischer-Lichte välja pakutud termin „ajasulud“ määrab etendajale või etendajatele mingi kindla aja ja kordade arvu, kui palju, kui tihedalt ja kui kaua võib midagi etendusruumis esitada. Näiteks tantsijatele määratavad ajasulud, kui kaua ja kui mitu korda nad oma etüüde tegema peaks. Näitlejatele määratavad ajasulud, näiteks kui pikk peaks kellegi monoloog või dialoog olema, kui kaua neil läheb aega, et ühest lava otsast teise jalutada jne. Lauljatele määrab see, kui pikk nende esitatud aaria või lugu olema peab.

## 2. Performatiivsus Aleksandr Pepeljajevi loomingus

Aleksander Pepeljajev (sündinud 1958) on rahvusvaheliselt tunnustatud lavastaja ja koreograaf, kes on koostööd teinud ka Eesti teatritega. Eesti teatringonnas on ta kõrgelt hinnatud, tema populaarsus iga siin tehtud lavastusega on kasvanud ning teda oodatakse siia alati tagasi lavastama. Teda võiks iseloomustada kui omanäolist ja mitmekülgset loojat, kelle lavakeel on Eesti teatris unikaalne. Tema lavastused sisaldavad elemente nii sõna-, muusika-, tantsu- kui ka füüsilisest teatrist. Ta on alates 1998. aastast lavastanud Von Krahls, Vanemuises, Tallinna Linnateatris, Kanuti Gildi Saalis, Kultuurikatlas, Vene Teatris. Lisaks on ta lavale toonud Eesti Muusikaakadeemia lavakunstikooli diplomitöid, mida on lavastatud lavakunstikoolis, Teater NO99s ja Tallinna Linnateatri Hobuveski teatrihoones.

Pepeljajev on oma teatritegemise viisi Raadio Ööülikooli 2005. aasta loengus nimetanud visuaalseks teatriks, ent ei näe tegelikult vajadust selle kindlaks määratlemiseks. Pepeljajev pakub välja küll märksõnad nagu „uus“, „mitte-verbaalne“ ja „metafooriline“ teater, kuid lisab, et määratlused ei defineeri teatri tegelikku olemust. Pepeljajev nendib, et tema lavastuste puhul võib välja tuua erinevaid omadusi (Ööülikool 2005). Nende omaduste üles loetlemisel ning analüüsimisel võibki luua üldistava pildi Pepeljajevist kui lavastajast.

Läbivad märksõnad, mis iseloomustavad tema lavastajakeelt, on „kehalisus“ ja „mängulisus“. Tema teater on üles ehitatud eelkõige visuaalsetele aspektidele ning seda võib kasutatava teatri keele või vahendite järgi nimetada postdramaatiliseks. Postdramaatilises teatris, k.a Pepeljajevi lavastustes on narratiivse teksti osakaal pigem väike – tekst täidab lavastustes pigem performatiivset kui ideelis-tähenduslikku edasikandvat funktsiooni. Lavastused mõjuvad suuresti performatiivsusega, mis avaldub näitlejate, tantsijate ja/või lauljate ühtses ansamblimängus ning mida toetavad muusika, lavakujundus, -atribuutika ja -tehnika ning lavakostüümid.

Pepeljajevi üheks läbivaks motiiviks teatris on klassikatõlgendused. Arvukate klassikatõlgenduste hulka kuuluvad näiteks bakalaureusetöös käsitletud lavastused: „Hamletid“, „Luikede järv“, „Kirsiaed“, „Haldjakuninganna“. Lisaks sellele on ta

tõlgendanud Anton Tšehhovi „Kolme öde“ („3 3I3TER3“ – EMTA lavakunstikooli diplomitöö), Johann Wolfgang von Goethe „Fausti“ (tsuaF, EMTA lavakunstikool NO99s) ning Mihhail Bulgakovi „Meistrit ja Margaritat“ („Margarita ja Meister“ EMTA lavakunstikool NO99s 2009).

Von Krahli „Hamleteid“ võiks nimetada monoetenduseks, kuna ainus etendaja on Juhan Ulfsak (kui välja arvata lava kõrval askeldav IT-meis, kes etenduse kulgu otseselt mõjutab). „Luikede järves“ on kasutusel elemente tantsu- ja füüsilisest teatrist, mingil määral ka objektiteatrist. Lavastus on interpretatsioon klassikalisest balletist ning selle märgisüsteemidest. Laval on professionaalsed näitlejad ja tantsijad ning rõhk on asetatud nende omavahelisele ansamblimängule. Von Krahli lavastusi ühendavad videomeediumi kasutamine, olulisel kohal on ka muusika- ja helikujundus. Viimased lisavad oma osa etenduste atmosfäärile. „Kirsiaed“ on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikooli 22. lennu diplomilavastus, mis on tehtud koos professionaalsete näitlejatega teater NO99st. Lava, etendusruum ja publikuruum ning suhe etendusruumi ja publikuruumi vahel on erinev traditsioonilisest teatriasetusest. Publikul on valikuvabadust antud ümber lava liikumiseks ja endale sobiva vaatenurga leidmiseks. Lavastus on keskendunud visuaalsusele ning tantsulistele etüüdidele. Tantsu- ja füüsilise teatri elemendid on ülekaalus ning kõige olulisemal kohal on vaatemäng. Elemente on etenduses nii palju, et tekib üleküllus – kõiki aspekte ja tegevusi on võimatu tabada. Kuid üleküllusele ongi lavastus üles ehitatud. Etendusest kõige parema ülevaate saamiseks ongi publikul vaja enda vaatenurk valida – nagu soovitab Nero Urke etenduse alguses. „Haldjakuninganna“ on interdistsiplinaarne lavastus, sisaldades elemente nii sõna-, muusika-, tantsu- kui ka füüsilisest teatrist. Lavastuse muudab teistest eristamiseks see, et muusikat esitab orkester, kes on asetatud lava kõrvale. Laval laulavad professionaalsed ooperilauljad Vanemuise teatrist. Lisaks on laval professionaalsed tantsijad ja näitlejad.

## **2.1 Materiaalsus ja semiootilisus Pepeljajevi loomingus**

Von Krahli „Hamletites“ on William Shakespeare'i „Hamlet“ alusraamistikuks võetud, kuid draamateksti fikseeritud narratiivile lähenetakse pigem vihjamisi. Draamateksti

katkendid on lavastuses kasutusel, kuid neile lähenetakse postdramaatilise teatri printsiipide järgi, milles narratiiv ei kanna enam põhilist rolli. Tekst ja narratiiv on sisuliselt allutatud ja kaotatud performatiivsele protsessile. Tähtis pole niivõrd mitte lavastuse narratiiv ja selle ühene arusaadavus publikule, vaid etendus kui protsess ja etendaja „mäng“ laval, ühes teda toetavate aspektidega. Tähtis on etendus kui sündmus, mis on kaduv ja seega ainulaadne.

Lavastuses on esiplaanil selle spetsiifiline materiaalsus, mida eelkõige kannab Juhan Ulfsak ja tema fenomenaalne keha. Semiootilisust ei saa etendusest lõpuni välja juurida, kuid selle piirid on väga hägused ning raske on öelda, kus need täpselt algavad ja lõppevad. Semiootilisus on pigem seotud sellega, kuidas publik laval toimuvat tõlgendab – kuidas ta meelevaldselt tähendusi loob. Materiaalsus on ülekaalus ning kindlapiirilisel semiosfääri kuuluvat on küllaltki vähe. Pigem võib tähendusi lõputu hulk olla ning need olenevad konkreetsest vaatajast. Konkreetne vaataja võib etenduses üldsegi mitte tähendusi leida, vaid vaadata etendust protsessina. Võib öelda, et ainsaks kindlaks semiootiliseks märgiks on etenduse alguses ekraanilt näidatud helendav Taani lipp, mis vägivaldses punases valguse taustal kiirgab. Taani lipp inditseerib või vähemalt vihjab lavastuse kontekstis Taani printsi Hamleti tegelaskujule Vägivaldne valgus võib aga vihjata mõrvale, mis on Shakespeare'i „Hamleti“ narratiivi aluseks. Kuid samamoodi on lipp üks väike fragment, mis moodustab lavastuse materiaalsuse – see on element lavakujundusest, mis loob koos valgusega etenduse atmosfääri. Samuti on kasutatud Shakespeare'i teksti ning sellest tulenevalt ka Hamleti kui draamakirjanduses loodud rolli. Viimases võib muidugi lõputult vaielda, sest täiesti kindlat, publikule üheselt mõistetavat lavarolli lavastus ei paku. Kuid kõik vähegi semiootilised märgid on allutatud etenduse performatiivsele protsessile. Hamleti erinevad sisekaemuslikud monoloogid ei täida niivõrd iseseisvat eesmärki ideelis-tähenduslikku narratiivi edasi anda, vaid lisada lavastuse tumedale atmosfäärile juurde oma osa.

Etenduse spetsiifilise materiaalsuse loob eelkõige Juhan Ulfsak enda kehalisuse ja kohaloluga. Publik võib etendusruumis tunda tema füüsilist pingutust ja emotsioone. Etendajat toetab väga kompaktne ja intiimne etendusruum, minimalistlik lavakujundus,



erinevad rekvisiidid ja valgustus ning muusika- ja helikujundus. Tähtis osa on kanda ka ekraanidel, kuhu etenduse käigus projitseeritakse Ulfsaki seosetutest liigutustest ja häälightsustest kokku monteeritud miniatuursed narratiivid. Etenduse nõ. „siduvaks figuuriks“ on Ulfsaki privaatse etendusruumi kõrval tegutsev statist/IT-mees. Kutsuksin teda müstiliseks lugude loojaks, sest tema „nähtamatu käsi“ tegutseb eelkõige selle nimel, et Ulfsaki seosetutest liigutustest loogiline narratiiv välja arendada. Teda võib performatiivsesse protsessi kaasa arvata, kuigi etendajaks ma teda ei nimetaks. Küll muutub ta etenduse keskel aga semiootiliseks kehaks, kuna kannab renessanslikku kostüümi.

„Luikede järves“ on tõlgendatavat märgilisust teistest bakalaureusetöös analüüsitud lavastustest oluliselt rohkem. Kõigepealt on märgiks Tšaikovski „Luikede järv“ kui ilu ja tantsijate meisterlikkuse etalon klassikalises balletis. Pepeljajevi/Jalaka interpretatsioon on mäng selle märgiga. Teine märgilisus ilmneb Nõukogude Liidu vaimsuse kujutamises: kaadrid tööhoos viljalõikusmasinatest ja valukodadest; etendajate kostüümid, mis on nõukogudelikud ja küllaltki värvivaesed, näiteks Ulfsaki KGBlase kostüüm või tantsijate lihtsad tööliste kitlid. Erinevad rekvisiidid tähistavad etenduse käigus erinevaid asju. Tünnid on „transpordivahendid“, millega Von Krahli näitlejad etendusruumi maailma saavad ning sealt lahkuvad. Erinevaid märke võib publik leida veelgi, sest elemente on lavastuses väga palju. Sõnalist osa on etenduses vaid ühe fraasi jagu ning narratiivsust on sellele raske külge haakida. Kuigi ei saa klassikalist balletti interpreteerivalt lavastuselt suurt sõnalist osa oodata. Lisaks võib analüüs hõlmata ka etendajate metakeelt: karjumised, nutt, jne. Kuid lavastuse esiplaanil on siiski materiaalsus ja performatiivsus. Nagu ka „Hamletite“ puhul, on tähtis eelkõige vaatemäng, mitte jutustatav lugu või kindlapiirilised tähendused. Kõikidel märgilise tähendusega aspektidel on kanda lisaks semiootilisusele ka tugev performatiivne funktsioon, mis on pidevalt ülekaalus. Etendajate performatiivsus toimib kostüümide, ekraanide ja klassikalise balleti märgisüsteemi teadliku ironiseerimise kaudu. Etendajate vaatemängu moodustab tantsijate ansamblimäng ja Von Krahli näitlejate individuaalsem kohalolu, mis ansamblimängule kontrasti pakub ja vahel sellega ühineb. Etüüdid või liigutused/tegevused, mida nii

tantsijad kui ka näitlejad esitavad on üldjuhul kas iroonilised või absurdsed. Tantsijate etüüdides on rohkem „ilu“ ja viimistletust kui näitlejate omades.

Pidevast saginast laval saab publik ainult mõnel hetkel puhata. Nagu Pepeljajevi lavastustes tavaline on nii see ka „Luikede järves“: erinevaid elemente on lavastusse ohtralt lisatud. Nende jälgimine publiku poolt nõuab väga suurt tähelepanu ning kogu informatsiooni ja kõiki emotsioone on väga raske, kui mitte võimatu tajuda ja omaks võtta. Kaasa mängib ka Tšaikovski muusika ning selle muusika töötlusted: auditivne mulje on võidukas, hoogne ja lüüriline. Peaaegu kogu tegevus käib vastavalt muusika rütmile ja hoole. Vahel on muusika asemel ka vaikus ning etendajad on ainukesed, kes helisid tekitavad. Oluliseks aspektiks on etendusruum, mis on küllalt avar, võrdlemisi minimaalne valgustus ning mäng erinevate rekvisiitidega, näiteks tünnidega. Ka rütm on lavastuses oluline faktor.

„Kirsiaed“ on töötlus Tšehhovist, kus seos algteksti ja -sisuga on pigem mänglev ja vihjav ning publik võib seda performatiivsetest etüüdidest otsida. Etendus on üles ehitatud performatiivsusele ja etendajate ansambli mängule. Saab öelda, et tekst täidab etenduse kontekstis performatiivset funktsiooni. Ainus tähenduslikkus, mis tekkida saab on meelevaldne ja vaatajate assotsiatsioonidele tuginev. Kui tähendusi otsima hakata, siis näiteks kardinad võivad etenduses kirsipuude rida kujutada, mis etenduse vältel sümboolselt maha raiutakse või mis kiduvad ning mis mingi aja pärast uuesti õitsele löövad. Tšehhovi tekstist on kasutatud põhimotiivi – kirsiaia müümist. Lisaks fraase ja mõtteid, mida fragmentaarselt ja kollaažlikult esitatakse. Teksti dubleeritakse neljaks jagatud lava igas osas, kuni neil tähendus täielikult puuduma hakkab. Teksti korratakse nii palju, et sellest saab vaid müra. Erinevaid fraase üldiselt kas hõigatakse või karjutakse, etenduse teises pooles osaliselt ka sosistatakse. Narratiivselt loogilist ülesehitust lavastuses pole, nii et jälgitava narratiivi leidmine vaataja poolt on kui mitte võimatu, siis väga raske. Etendajate lausunud tekst ei lähe nende tegevusega kokku või teeb seda siis väga vihjamisi. Vahel tuleb mängu jutustaja, kes vaatuse või tegevuse sisse juhatab. Ent jutustaja esitatud narratiivil pole lavastuse seisukohast mingit kandepinda. Tegevus laval ei lähe kokku narratiiviga, mida jutustaja esitab, kui vaataja seda just mitte etendust piinliku täpsusega lahti harutades otsima ei hakka. Ent ka

jutustaja esitatud narratiiv pakub lavastusele pigem performatiivset kui semiootilist funktsiooni. Samuti on ära jäetud võimalus, et teksti kaudu mingid rollid välja kujuneksid. Tekstist on välja võetud loogiline ja ideelis-tähenduslik narratiiv, rollid (näidendi tegelaste nimesid küll nimetatakse, kuid pole võimalik öelda, et ükski näitleja täidaks ühe kindla tegelase rolli). Gert Raudsepa stseen lavastajana on lavastuses sisuliselt ainuke roll.

Etenduse spetsiifilise materiaalsuse loob etendajate kehalisus, tüllkardinatega osadeks jaotatud etendusruum – iga osa eraldi võetuna on väike ja intiimne, kuid lava ise on suur. Veel toetab muusika- ja helikujundus, etendajate tekst, mille pidev dubleerimine tekitab etenduses teatud arütmika, valgustus, ajalised aspektid. Lavastusse on kuhjatud nii palju elemente, mille pidevast vahetust kogemisest publik hetkekski ei pääse. Informatsiooni ja emotsioone on nii palju lisatud, et vaatajal on seda kõike vastu võtta võimatu. Kõik etenduses kasutatud rekvisiidid on just performatiivsuse jaoks – neil puudub etenduse kontekstis sügavam tähendus. Jalgratastega ja motorolleriga sõidetakse just lõbu või vaatamängu pärast, mitte sellepärast, et mingit kindlat ideed või narratiivi publikuni viia. Prügikastidega vihjatakse justkui vahekorrale – sarnaselt „Hamletitele“, kus joogitopsidega tegi sama Ulfsak.

„Haldjakuningannas“ kannab spetsiifilist materiaalsust etendajate lavakõne ja laul, tants jm lavaline liikumine/liigutused ja žestid, mis on suuremas osas sümbioosis orkestri poolt mängitud muusikaga. Etendusruumis liiguvad etendajad päris palju ringi: tõstetakse, liigutatakse, lohistatakse erinevaid objekte nagu redelid, pöörlevad alused, kastid jne. Sellest pidevast tegutsemist on publikul ainult mõneks hetkeks puhkust. Oluline on veel etendusruum, mis on väga avar, ent rekvisiitidest kaootiliselt täidetud, nii et liikumisruumi on vähe; lavakujundus, kostüümid, valgustus ja etenduse rütm ning vaatamäng ühes mängleva ja lõbusa narratiiviga ning üpris absurdsete karakteritega. Kõikidest elementidest kokku moodustub omanäoline ja elav atmosfäär, mille intensiivsus ainult mõnel korral katkeb. Erinevalt ülejäänud käsitletud lavastustest on etendajatel esitada kindlad rollid, mis pärinevad Shakespeare'i „Suveöö unenäost“. Lavarollid on vastavalt draamategelastele loodud, kuid neid on pepeljajevlikult mänguliselt kujutatud. Tegelasi on „labastatud“ või absurdsete kostüümidega

naeruväärsemaks tehtud. Lavastust läbiv narratiiv on olemas ning see on mingil määral selgelt jälgitav. Shakespeare'i tekstist on tehtud ümbertöötlus, ent läbiv narratiiv jääb samaks.

\*

Neljas lavastuses, mida ma bakalaureusetöös käsitlen on ülekaalus materiaalsus. Viimast võib analüüsida erinevate aspektide kaudu: etendajate kehalisuse, ruumi, atmosfääri, kuulmisruumi ja ajalisuse. Publikul on võimalus etenduste materiaalsust tajuda nii visuaalselt, auditivselt kui ka emotsionaalselt, ekstaatiliselt. Oluliseks aspektiks on etenduse vaatamäng ja etendajate tekitatud energia, mis mõjutab etendusruumi, atmosfääri jne. Teksti ideelis-tähenduslik osakaal lavastustes pole kõige olulisemal kohal, pigem on olulised postdramaatilise teatri kehalisuse printsiibid. „Haldjakuninganna“ on kõige teksti- ja narratiivikesksem lavastus, teistel on tekst või narratiiv pigem väikese tähtsusega. Kindlapiiriliste lavarollide kehastamisest etendajate poolt, kindla narratiivi ja originaalteksti järgimisest saab kõige enam rääkida „Haldjakuningannas“, kus kõikidel etendajatel on kehastada kindel roll ning esitada tekst William Shakespeare'i „Suveöö unenäo“ narratiivist. Vähem saab rääkida eelmainitud kolmest aspektist „Hamletites“ ja „Luikede järves“. Üldiselt jääb kehastamise aspekt Von Krahli lavastuste puhul pigem publiku otsustada – kas nad otsustavad selle kasuks, et laval on Hamlet või siis Must Luik või Valge Luik jne. „Hamletite“ puhul on kasutusel originaaltekst Shakespeare'i „Hamletist. „Kirsiaia“ puhul ei saa kindlatest lavarollidest rääkida, kui mitte Gert Raudsepa lavastaja-roll välja arvata. Tšehhovi teksti kasutatakse küll fragmentaarselt ja seosetult, ent loogilist narratiivi sellest välja ei saa areneda. Üheselt mõistetavaid märke on lavastustes vähe ning need kannavad lisaks semiootilisele tähendusele ka tugevat performatiivset funktsiooni. Von Krahli lavastustes on ekraanidel ja kaadritel, mis sealt mängitakse, väga tugev materiaalne väärtus, mõneti saab neid ka semiootiliselt analüüsida. „Kirsiaias“ ja „Haldjakuningannas“ on ühetähenduslikud märgid kas siis mitte üldse või väga minimaalselt esindatud. Märgilised tähendused saavad neljas etenduses vaatajal tekkida eelkõige meelevaldselt ja läbi isiklike assotsiatsioonide.

## 2.2 Etendaja performatiivsus Pepeljajevi loomingus

„Hamletites“ toimib performatiivsuse protsess eelkõige tänu Juhan Ulfsakile. Ta väljendab end laval läbi iseenda tekitatud energia, mille sisse mahuvad erinevad emotsioonid ja väljendusvahendid nagu hüsteeria, viha, nõrdimus, küünilisus, salvav sarkasm jne. Ulfsak on etendusruumis pigem fenomenaalse kui semiootilise kehana. Lavakarakteri kujutamisel ei saa mööda vaadata Ulfsaki enda isikupärast. Ulfsaki Hamleti tüpaaž (nimetan seda karakterit Hamletiks, kuigi selle üle võiks vaielda) on pigem tema enda *persona* koos oma häälediapasooniga. Või siis Ulfsaki või lavastaja väga isiklik interpretatsioon Hamletist ja draamateksti konfliktist. Etendusruumis on võimalik tajuda Ulfsaki kui näitleja loomust. Tema kohalolu etendusruumis, eriti oma süngusega ning mängulise iroonilise tooniga on publikule ära tuntav kui ulfsakilik. Publik võib tajuda tema *persona* erilist „aurat“ ja sisemist energiat. Ulfsak omab enda omapärase karisma ja sisemise jõuga publiku üle teatud sõnulseletamatut jõudu, mis tähendab, et kogu tähelepanu on tema peale suunatud.

Kandvaks väärtuseks etenduses saab etendaja energia mängupanek lavaruumi, mille plaanil sügavama tähenduse otsimine on teisesel kohal, isegi irrelevantne, ent siiski vältimatu. Ulfsaki liigutused ja tegevus etendusruumis on nii väliselt kui ka sisemiselt pingelised: tema žestid on jõulised ja väljendusrohked, füüsiline pingutus etendusruumis on intensiivne. Ulfsaki kohalolust ei ole publikul hetkekski pääsu, tema kohalolu-kontakt publikuga on võimalikult vahetu. Tema turnimine toimub publikule nii lähedal, et võib tunda, kuidas ta hetke pärast publiku sekka võiks hüpata. Publik näeb iga tema liigutust väga hästi ning võib kehaliselt tunnetada ja kaasa elada füüsilisele pingutusele, mida ta kogeb. Kuulda on, kuidas Ulfsak hingeldab, tema hüsteeriline karjumine pole mitte ainult kuulda, vaid see käib ilmselt ka publikuliikmete kehadest läbi. Ulfsaki hääle väiksemad detailid ja nüansid on publikule kuulda, erinevalt võibolla mõnest etendusest suurel laval, kus detailid lähevad kaduma ja läbi jõuab vaid üldine.

Ulfsaki kehastamist Hamletiks võib, aga ei pea kahtluse alla seadma. Pigem kehastub ta paljudesse, kui mitte kõikidesse Shakespeare'i „Hamleti“ põhirollidesse. Rollidesse (või rolli) kehastub Ulfsak performatiivsete aktide kaudu, mis tulenevad tema füüsilisusest

laval: tema kehalisest pingutusest ja mängust erinevate häälte ja rollitüpaazidega. Hamletiks kehastamisel tundub Ulfsak jäävat eelkõige iseendaks. Nii paistab mulle, et Hamleti puhul tundub Ulfsak kõige vähem näitlevat selle mõiste klassikalises tähenduses. Hamleti puhul ei näita Ulfsak välja erilist hääle intonatsiooni või dünaamikat, pigem kasutab Ulfsak tavakõne; või, kuulsa „olla-või-mitte-olla“ monoloogi puhul kähedat, iroonilise, võibolla isegi küünilise alatooniga intonatsiooni. Kuid nagu Shakespeare'i „Hamletis“, tundub ka Pepeljajevi interpretatsioonis mängu tulevat teater-teatris aspekt. Nii toob Ulfsaki kehaline mäng etendusruumis sisse lisatasandi. Tundub, et Ulfsak kehastub etenduse käigus teistesse „Hamleti“ rollidesse. Seda tehes toob ta mängu näitlemise klassikalises tähenduses. Ent ta teeb seda küüniliselt labaselt ja ülepingutatud viisil. Nii on üks tegelane labane, ebaviisakas ja kiimane, teine rumal ja sinisilmne. Ulfsak labastaks justkui oma kehastamisega Shakespeare'i karaktereid. Etendaja liigutused tunduvad esmamuljel olevat fragmentaarsed, kaootilised ning neil puuduks justkui sujuvalt toimiv tervik. Ta etleb, kargab, teeb absurdseid liigutusi ja häämitsusi, hõõrub mikrofoni vastu põrandat, karjub, lausub minimaalselt artikuleeritud fraase. Suures osas tekitavad need koomilist efekti ja on ühelt poolt mõeldud, et lavastuse tumedat atmosfääri natuke mahendada. Kuid pealtnäha seosetud fragmendid seotakse lõpuks ekraanil ühtseks tervikuks. Ekraanil võib näha, kuidas Hamlet iseendaga konfliktis on: ta tülitseb ja peab iseendaga mõõgavõitlust. Näitleja tekitab laval konflikti, ent mitte läbi sõnalis-mõttelise teksti vastuolu esitamisel. Konflikt sünnib läbi etendaja enda performatiivsuse. Etendaja karjub, turnib, näitab igatpidi üles oma hüsteeriat ja nõrdimust ning sellest kehalisest tegevusest sünnibki konflikt.

„Luikede järves“ mängitakse klassikalise balleti tähtteose konstruktiooniga. Etendajad on jaotatud tantsijateks, kes esinevad üldiselt ansamblimängus ning näitlejateks, kes on ansamblimängu kõrval rohkem välja paistvad, individuaalsemad etendajad. Professionaalsete tantsijate kõrval on laval ka Von Krahli näitlejad, kelle esitatud etüüdid on üldjoontes vähem tantsulisemad. Küll on nende esitada ka tantsulisemaid etüüde, näiteks Ulfsaki soolotants.

Klassikaline „Luikede järv“ pigem kaotab etendajad oma individuaalses kehalisuses. Nende kehad on pigem vahendid, mis on allutatud, et ühtses ansamblimängus ja sooloonumbrites esile tuua laitmatut ja piinlikkuse viimistletud, vormitäiuslikku koreograafiat, mis on kindlalt fikseeritud. Pepeljajevi koreograafias on etendajatel rohkem vabadust näidata oma isiklikku kehalisust – fenomenaalset keha. Kuigi ansamblimäng on etenduses olulisel kohal, võib peaaegu iga etendajat ansamblist täiesti eraldi vaadata.

Etendajate liigutused pole kaugeltki nii viimistletud kui klassikaline koreograafia ette näeb. Vastupidiselt tundub koreograafia teadlikult ebaküps olevat. See ei pretendeeri klassikalise balleti ideaalsele sümmeetriale või ilule, vaid keskendub pigem ebatäiusele ja korrapäratusele. Kuigi mõned eraldi osad etüüdidest on sarnased klassikalisele balletile, on etüüdides üldiselt kasutatud kaasaegse tantsu keelt, mis keskendub teadlikumalt pigem ebasümmeetriale, korrapäratusel, eklektilisusel ning kontrastidel.

Etendajate kehalisus on üldiselt muusikale allutatud. Eriti tantsud, mis on ansamblimängus tehakse muusika rütmi järgi. Tšaikovski „Luikede järve“ hoogsale ja jõulisele muusikale on samavõrd hoogne, jõuline ja väljendusrohke tantsijate ja näitlejate kehaline intensiivsus, žestid, etüüdid, liigutused ja tegevus. Lüürilisemate lugude ajal on stseenid täidetud „pehmemate“ ja intiimsemate etüüdidega. Etendajad teevad etenduse jooksul korduvalt sünkroonselt mehhaanilisi nukulikke liigutusi ning seda vastavalt muusika meetrumile. Etenduse lõpus hakkab üks tantsija elektroonilise muusika järgi tehniliste häiretega roboti liigutusi tegema. Lavastuses on rütmistatud ka vähem tantsulisemaid liigutusi: näiteks Taavi Eelmaa pead lüüakse vastavalt muusika meetrumile vastu tünni. Von Krahli meesnäitlejad teevad muusikarütmile vastavalt „peeruplakse“.

Tšaikovski muusikale lähenetakse ka irooniliselt: valge luik laulab Tšaikovski „Luikede järve“ melodiat utreeritud lapsiku ja tobedavõitu häälega. Meesnäitlejate esitatud tantsud on iroonilised. Nad teevad kogu etenduse vältel pigem absurdseid ja utreeritud liigutusi. Tantsijate ansamblimängu on tantsuliste etüüdide hulka kiirusutajate või kettaheitjate liigutused lisatud. Vähegi „tõsisemate“ tantsuliste liigutuste kõrvale

tehakse midagi täiesti absurdset, mis liigse „tõsiselt võetavuse“ hävitab: Taavi Eelmaa galopp patjadega ja harjaga või Erki Lauri roomamine koos ämbritega.

Tantsijad moodustavad korduvalt eraldi paare või gruppe, mis ansamblimängule üldiselt vasturütme tekitavad. Tantsijate ebasümmeetril ja korrapärasel põhinevad etüüdid on kontrastiks sellele, mis paralleelselt ekraanilt lastakse – graatsiline, ideaalilähedases sümmeetrias luikede tants klassikalisest „Luikede järvest“, kus ansamblimängus kõik tantsijad võimalikult sarnaseid liigutusi teevad.

Kehastamise seisukohast vaadatuna tundub, et etendajatel on pigem fikseeritud rollid. Sellele teadmisele aitavad kaasa kindlad, must-valgel ja kahvatutel toonidel põhinevad kostüümid ning see, kuidas etendajad laval käituvad. Nad on võtnud endale ühe kindla tüpaaži, mille järgi käituda. Mehed käituvad etendusruumis kui ülemad – ülbed, üleolevad ja kohati agressiivse iseloomuga. Meeste poolt kohati objektidena kasutatud naised on pigem liigutatavad nukud. Naised liigutavad end kohati kui nukud ning ühes etüüdis on nad näiteks kärud, mida mehed lükkavad. Lavastuses tundub kostüümide järgi vaadates olevat valge ja must luik nagu originaalballetis. Mehed paistavad parteilastena: Juhan Ulfsak oma KGBlase kostüümiga, Erki Laur kui kommunistlik intelligent, Taavi Eelmaa oma üleoleva käitumise ja olekuga. Tantsijate ansambel on riietatud nagu töölisnoored. Valge luik (Liina Vahtrik) käitub kui naiivne noor tütarlaps, kes meenutab kohati nukku. Ta on alati valmis kõiki aitama. Laval särab ta valdavalt oma sõbraliku ja armastusväärne naeratusena. Mehed kohtlevad teda kui midagi väga väärtuslikku. Must luik (Tiina Tauraite) on armukade hüsteerik, kes köidab kõige enam oma nutmisega tähelepanu.

Kuigi etendajad omavad pigem fikseeritud rolle, saab neid lavastuses iseloomustada pigem fenomenaalsete kui semiootiliste kehadena. Üldiselt ei kanna etendajad edasi mingit kindlapiirilist narratiivi või tähendust, vaid on ja esitavad laval pigem iseennast ja oma kehalisust. Keskenduda saab tantsijate ja näitlejate isikupäradele, karismale, kehalisele võimekusele kui sellisele. Etendajate hästi välja mängitud rollidele või kindlapiirilise tähendusele ei pea nii palju tähelepanu pöörama.

Suurem osa etendajatest on valdavalt kogu aeg laval olemas, nii et nende kohalolu on enam-vähem katkematu. Kui parajasti on mingi grupi „soolo“, siis ülejäänud istuvad ja



vaatavad seda lava ühest servast. Tähtis on, kus tähelepanufookus parajasti on või kuhu publik otsustab selle asetada. Fookus on aga pidevalt olemas, oleneb, milline etendaja või grupp etendajatest seda enda peal hoiab. Tähelepanu hoitakse üleval ilusate tantsuliste etüüdidega, millesse on kätketud absurdseid ja koomilisi, tobedaid liigutusi, viimased just meesnäitlejate esitatuna.

„Kirsiaia“ performatiivsus on üles ehitatud etendajate kehalisusele, mis on lavastuses kõige tähtsamal kohal. Etendajad on laval eelkõige fenomenaalse kehadena, kes näitavad laval eelkõige iseend kui kehastavad mingit rolli või üheselt mõistetavaid tähendusi loovad. Muidugi saab rääkida semiootilistest kehadest, kui tähenduste loomine käib meelevaldselt publiku poolt. Etendajad enda tantsuliste etüüdidega ja häälega hoiavad performatiivset protsessi tööhoos: nad hüppavad, tantsivad, jooksevad, karjuvad, räägivad, sosistavad. Sekka veel ka mesilaseks kostümeeritud Veiko Tubina rollerisõit ning viimase esitatud kitarriballaad, jalgratastega sõit, Nero Urke kitarrimäng jms. Etendajate kehalisus on väga intensiivne, etüüdid ja žestid on väljendusrohked ja nendega tekitatakse pidevalt juurde väljapoole suunatud energiat. Viimasest saab publik vaid loetud arv kordi puhkust. Ei saaks aga öelda, et etendajad laval niivõrd oma isiklikku karismat või isikupära näidata saaks, sest laval olev müra ja üleküllasus lihtsalt kaotab võimaluse, et mingi isikupära läbi kumaks. Pigem tundub küsimus selles olevat, kes kõige tugevamalt oma häält kasutada suudab. Hääle isikupära kaob samamoodi pigem müra taha. Pigem etendajad grupina hoiavad jõudu ja tähelepanu publiku üle kui üksikud etendajad enda isikupäraga. Muidugi on ka erandeid, näiteks kui mõned etendajad üksinda või väikese grupina laval on. Laval on väga palju energiat, mis publiku tähelepanu üleval hoiab ning millele iga etendaja enda osa juurde annab. Sellest tekib eriline aura või õhustik, mis läbi oma peaaegu katkematu tormakuse ja intensiivsuse publiku tähelepanu ja meeli ärksana hoiavad. Jällegi on erandeid, kui laval on vaid üks etendaja või väiksem grupp. Sellisel juhul energia ja eriline aura mitte ei hääbu ega kao, vaid on pigem sissepoole suunatud. Etendajate kehalisus on üles ehitatud kordusele ja korduse rütmi murdmisele: nad hüppavad ja teevad tantsulisi etüüde sünkroonis ning siis hakkab ühe neljaks jagatud lava osas tegevus erinema ning kandub õigepea üle teistesse osadesse.. Pärast seda hakkab uus tegevus sünkroonis jälle kõikides etendusruumides korduma.

Kehastamise aspekti peab „Kirsiaia“ analüüsist kõrvale jätma, kuna kindlaid lavarolle etenduses pole. Vähimalgi määral saab rollist rääkida Gert Raudsepa puhul, kes kehastub etenduse viimases vaatuses lavastajaks. Rolle, olgu siis Tšehhovi tegelaste näol või mitte, võib publik ainult aimata. Kuid lihtsam on öelda, et etendajad on laval fenomenaalsete kui semiootiliste kehadena.: nad ei kehasta laval mitte kellekski ega kanna kindlapiirilist tähendust, vaid „näitavad“ laval iseennast ja oma kehalisust. Isegi kui individuaalne kehalisus pigem ansamblimängu ära kaob.

Etendajate kohalolu saab publik tajuda läbi nende füüsilise tegevuse ja hääle. Nad hüppavad, karjuvad, teevad väikestes gruppides tantsulisi etüüde. Vahepeal liigub tähelepanufookus üksikutele etendajatele: näiteks motorolleril üle lava kimavale Veiko Tubinale, Nero Urkele, kes kitarri mängib, Markus Luigele, kes kordab, et tal pole kellegagi rääkida. Näiteid võiks palju tuua. Neljaks jaotatud etendusruumi iga osa on küllaltki väike, nii et kohalolu on publikul võimalik tajuda võrdlemisi vahetult, sarnaselt „Hamletitega“. Etendajate kohalolust saab aimu ka nende hääle kaudu. Tekst on esitatud üldiselt küllaltki valjusti ja kuna seda dubleeritakse, siis tekib topeltkoguses müra ning kohalolu tajumine on tugevdatud. Fraase üldiselt kas hoigatakse või karjutakse, etenduse teises pooles osaliselt ka sosistatakse.

„Haldjakuninganna“ etendajad, eriti näitlejad, omavad pigem kindlaid rolle. Neljast bakalaureusetöös analüüsitud lavastustest on „Haldjakuninganna“ selline, kus saab kõige kindlamalt lisaks fenomenaalsetest kehadest rääkida ka semiootilistest. Tundub, et näitlejatel on etendusruumis täita üks kindel roll või ülesanne. Nelja näitleja (Maarja Mitt, Maarius Pärn, Markus Luik, Robert Annus) lavaline ansamblimäng on töökollektiivi meeskonnatöö, mille eesmärk tundub olevat toetada lauljaid nende ülesannete täitmisel. Nad hoiavad lavalist masinamängu käimas, olles pidevas ringisagivas ja efektiivses tegevuses. Samuti on nimetatud neljal ning lisaks veel kahel (Pirjo Püvi, Tanel Jonas) näitlejal esitada kindlad rollid William Shakespeare'i „Suveöö unenäost“. Tundub, et tegelaste omavaheline interaktsioon ja esitatud tekst põhinevad „Suveöö unenäol“ narratiivil. Neli nimetatud näitlejat ei näita laval enda karismat, isikupära vms, vaid on allutatud lava „masinavärgi“ tööle hoidmisele. Nad on lavastuse kõige argisemad tegelased, mida rõhutab nende viimistlemata, pigem fragmentaarne ja

visandlik lavategevus ja esitatud tekst, samuti tavarõivastus lavakostüümidenä. Nad tegutsevad pigem masinlikult ja rutiinselt. Suures osas etendusest on nende ülesanne vaid lavaatribuutikat liigutada. Küll esitavad nad ka mängulisi ekspressiivseid etüüde, mis neid rollist välja kallutavad. Etüüdidel puudub üheselt mõistetav tähendus ning see kannab etenduses pigem performatiivset ja mängulist aspekti. Nad esitavad teksti küllaltki emotsioonitult ja fragmenteeritult, tihtilugu vaid poolkarjudes kõneledes. Tihtilugu ei kostu nende tekst lavalise atribuutika tassimise ja liigutamise müra-st välja. Näitlejad kasutavad kordust, esitades üht teksti kaks korda järjest. Kahe eelmainitud näitleja lavaline käitumine ja kõne ei ole teatraalselt väga väljendusrikkad või suurejoonelised. Siiski väljendavad nad end ekspressiivsemalt kui teised neli näitlejat. Nende lavaline karisma ja isikupära paistavad rohkem välja, kuna nende lavaline kohalolu on individuaalsem. Kuid nad ei osale lavalises tegevuses nii palju kui ülejäänud ansambel.

Lauljad seisaks justkui etenduse otsesest tegevusest eemal. Puhtfüüsiliselt ei saa öelda, et lauljad etenduse tegevust väga edasi viiks või sellesse suurel määral sekkuks. Vaid paaril korral liigutab Saladuslikkuse karakter lavaatribuutikat, Uni ja Hiina Naine elavad kaasa Helena saatusele, puhkedes tema jutu peale nutma ning Titania armub Purjus Poeeti. Eelkõige on lauljate ülesanne esitada üldisele saginale vahele fokuseeritud episood. Ilma libretosse sügavuti minemata ning Shakespeare'i algteksti tundmata on raske teksti kui sellist mõista. Libreto esitatakse nagu traditsioonilisele ooperi esitusele kohane originaalkeeles. Antud juhul, lähtudes briti 17. sajandi helilooja Henry Purcelli „Haldjakuningannast“, mille esteetikale Pepeljajevi lavastus rohkem või vähem tugineb, on kasutatud inglise keelt. Küllaltki raskesti mõistetava diktsiooniga inglise keele kasutamine valdavalt eestikeelses lavastuses lõikab lauljate rolli veelgi rohkem ülejäänud etenduse tegevusest välja. Lauljad on alati oma ülesande juures esitada aaria võimalikult hea kvaliteedi ja teksti sisse elamisega. Nad on oma esitusviisi poolest kõige lähedasemad kahe klassikalise teatrižanri, ooperi või opereti esteetikale. Nad ei lange oma rollist välja, isegi, kui nad pannakse laulma raskendatud tingimustes: lamades, rippudes või redelil turnides. Lauljad pakuvad etendusse episood, mis afektiivselt väljendavad kurba, traagilist, müstilist ja kummastavat. Kohati on aariad ka puhkehetkeks lavalisele pidevale sagivale liikumisele, näiteks Öö ja Mõistatuslikkuse

soolod. Aeg-ajalt pakuvad lauljad ka koomilist efekti. Näiteks Purjus Poeet, kes laulmisele lisaks kõneleb, esitab joobnud aariaid, samuti on koomiline lõpustseenis esitatud traagiline parodeeriv monoloog või näitekssinijuukselise Sügise melanhoolne aaria, mille taustaks ta mängukaru sukavarrastega „mõrvab“.

Tantsijad on pigem episoodilised tegelased. Nende tants on põimitud klassikalisest balletist ning vabamast vormist, kohati minnes lapsikult tobedate liigutusteni. Erinevad elemendid vahetuvad tavaliselt väga kiiresti ühe etüüdi vältel. Tantsijate liigutused laval on alati teatraalselt rõhutatud, erinevalt näitlejatest, kes on pigem argipäevased. Tantsijad, eriti kolm naishaldjat, väljendavad alati joviaalsust, naiivsust, lapselikku spontaansust ja ekspressiivsust. Tantsijatest haldjad jätavad oma käitumisega kohati narrikest mulje. Ustav abimees Robin, kes räägib ja käitub kohati labaselt, paistab üldiselt tobukesena. Kolm naishaldjat, kes räägivad võõrkeelt ning kes isegi kurvas lavalises situatsioonis vaid itsitavad, taipamata, mis tegelikult laval toimumas on. Nende ülesanne on nagu näitlejatelgi abilisteks olemine.

Etendajate kohalolu on valdavalt katkematu. Eriti näitlejad/statistid, kelle pidevast intensiivsest lavatööst ei ole erilist pausi. Oberoni tegelaskuju on see, kes peaaegu kogu etenduse vältel laval on. Isegi, kui ta tegevuse mõttes tähelepanufookuses pole, istub ta oma „troonil“ või seisab selle ees. Ka siis, kui ta otseselt midagi ei tee, on talle valgus suunatud. Kui lauljad esitavad oma aariaid, on tähelepanu nende peal. Haldjatest tantsijad hoiavad tähelepanu enda peal oma kiire edasi-tagasi tormamise.

\*

Bakalaureusetöös käsitletud lavastuses on kõige olulisemaks performatiivsuse aspektiks etendajate kehalisus. Publik võib etendajate kehalist kohaolu tajuda nii visuaalselt ja auditiivselt kui ka ekstaatiliselt. Etendajad tekitavad etendusruumi energiat, mis väljendub nende kehalisest intensiivsusest, žestide väljendusrohkusest, ekstaatilisest kohalolust ja ka sisemiselt, väliselt edastatud pingest. „Hamletites“ on kõik need kehalisuse aspektid väljendatud Ulfsaki tohutu sisemise energia kaudu, mis temast ka „välja purskub“ läbi erinevate intensiivsete kehaliste tegevuste nagu turnimine, karjumine, jne. Ulfsaki puhul loeb tema kui näitleja isikupära ja karisma, samuti füüsilise ja hääle võimekus ja ainulaadsus. Nende aspektide ja oma sisemise jõuga hoiab Ulfsak

jõudu ja tähelepanu publiku üle. „Luikede järves“ on etendusruumis ühelt poolt tantsijate ansamblimäng kui ka näitlejad, kes on laval pigem individuaalsemalt. Hoolimata sellest, et näitlejad tekitavad tantsijate ansamblimängule pigem vasturütmi, põimuvad näitlejate individuaalsem „mäng“ ja tantsijate ansamblimäng tihti, kuigi näitlejad tekitavad ansamblimängule pigem vasturütmi. Nii tantsulisemad kui ka vähem tantsulisemad etüüdid on kehaliselt väga intensiivsed ja hoogsad, sekka ka etüüdid, mis on rahulikumad ja sügavamad, ent tohutu siseenergiaga. Loevad tantsijate võimekus ja väljendusrohkus laval ning näitlejate isikupära, karisma ja omapärasus. Publiku tähelepanu hoiavad eelkõige tantsijate etüüdid ja näitlejate absurdsed ja seosetud tegevused etendusruumis. „Kirsiaias“ on etendajate kehalisus etendusruumis katkematu, nende etüüdid on lühikesed ja hoogsad, kehaline kohalolu on intensiivne. Etendajate isikupära ja individuaalne ainulaadsus hajuvad pigem kaootilisse ansamblimängu. „Haldjakuningannas“ on etendajate kehaline kohalolu samuti katkematu nagu tegevus laval, millest publik puhkust ei saa, v.a. kui lauljad keskendunult oma aariaid esitavad. Etendajate isikupära ja ainulaadsus kaob pigem ansamblimängu ja üldise müra taha. Ansamblimäng ja müra on aga faktorid, mis publiku tähelepanu hoiavad.

Kõikides bakalaureusetöös analüüsitud lavastustes on etendajad laval pigem fenomenaalse kui semiootiliste kehadena. See tähendab, et etendajad pigem „näitavad“ laval iseenda kohalolu kui kehastuvad mingisse kindlasse rolli. Semiootilistest kehadest saab kõige rohkem rääkida „Haldjakuninganna“ puhul, kus etendajad esitavad kindlaid rolle, ent nende fenomenaalsed kehad on ka väga olulisel kohal. Teistes lavastustes säilib etendajaid analüüsides küll võimalus keskenduda neile kui semiootilistele kehadele, kuid lihtsam on neid fenomenaalse kehadena analüüsida.

### **2.3 Ruumilisuse performatiivsus Pepeljajevi loomingus**

„Hamletite“ etendusruum on intiimne ja väike ning tähelepanu koondub eelkõige etendajale. Ka Ulfsaki personaalne ruum ja ruum, mis tekib tema ja publiku vahel, on samamoodi intiimne ja kontsentreeritud, võiks öelda isegi suletud ja väikese „hingamisruumiga“. Ruum hoiab publikut pidevalt kütkeis või enda „lõksus“. Publiku tähelepanu selles väikeses ja kontsentreeritud ruumis etenduse jooksul kuhugi „mujale“

hajuda ei saa, vaid Ulfsak haarab nad etendusruumi kaasa ning hoiab seal katkematult. Vaatajad istuvad kokkusurutult ning asetsevad Ulfsakile küllaltki lähedal. Ulfsak kasutab oma väikest etendusruumi kogu ulatuses ning selle kõrval asetseb natuke ärapeidetuna tehniline abimees, keda võiks etendusse kuuluvaks nimetada. Ulfsaki performatiivsusele etenduses on toetuseks erinevad etendusruumi aspektid. Lavakujunduseks kasutatav torukonstruksioon, millel ta turnib, ripub ja kõikvõimalikke füüsilisi harjutusi teeb, märgib etendusruumi piirid. Kui anda sellele semiootiline lisaväärtus, on konstruksioon Hamleti jaoks tema vangla, tema düstopne maailm. Ulfsak käitubki nagu puuris loom, kes taipab aheldatust ja hirmu peatsete katastroofiliste sündmuste ees. Publik suudab tajuda tema aheldatust etendusruumis. Etenduses üritatakse näidata publiku kuuluvust sinna vanglasse. Nimelt projitseeritakse suurele ekraanile foto, mille Ulfsak etenduse alguses publikust teeb ning selle ümber etendusruumi torukonstruksiooni meenutava kuubi piirjooned.

Laval on rekvisiitidena mitmeid esemeid: Singeri masin, pappkarp, plasttopsid, kartongist pudel, sigaretid jne. Esemel omandavad väärtuse performatiivse protsessi kaudu. Niisiis on Singeri masin Ophelia rollis. Publik saab sellest aimu, kuna Ulfsak räägib masinaga kui Opheliaga ning viimane „räägiks“ justkui õblemishelidega vastu. Pappkarpe, plasttopse, kartongist pudelit jne kasutab Ulfsak performatiivsuse enese pärast – et publikut tähelepanufookuses hoida. Publiku enda teha on, kas anda esemetele mingi tähendus omaette või võttagi seda kui osa performatiivsusest. Plasttopsidega vihjab Ulfsak ka vahekorrale, mis on ühtviisi vihje „Hamleti“ narratiivile, täpsemalt Hamleti ema ja Claudiuse ühteitmisele pärast Hamleti isa surma.

„Luikede järve“ tegevus toimub kahel korrusel. Lava on tavaline *black-box* tüüpi ning sellel on rõdu, mis lisab etendusruumile lisatasandi. See on põgenemiskohaks Mustale Luigele ning näitlejate jaoks on see mõnel korral vaatajate tribüüniks. Fookus on esimesel korrusel, ent ka teise korruse rõdul toimub midagi. Seal istuvad etenduse alguses tantsijad, kellele tehakse justkui ajupesu ning kes ükshaaval esimese korruse lavale tulevad. Sellel on pigem märgiline tähendus, ent performatiivset funktsiooni ei saa sellegi poolest eemaldada. Teisele korrusele põgeneb mitmel korral ka hüsteeriline must luik. Etendusruum on väga suur, mis tähendab, et etendajatel on palju

liikumisvabadust. Muidugi etenduses, kus on suur tantsijate ansambel, ei suudaks teistmoodi ette kujutada. Etendajate lavaline asetus etendusruumis muutub väga kiiresti. Kord on tantsijad oma etüüdidega vallutanud kogu etendusruumi, teinekord on nad jällegi ühte puntrasse kontsentreeritud. Näitlejad on vastavalt kas nende keskel viimastega interaktsioonis või mõnes nurgas eraldiseisvana. Ruum, mis erinevate etendajate vahel pidevalt tekib ja kaob, on küllaltki habras, sest liikumist ja interaktsiooni erinevate etendajate vahel on palju. Kõige püsivam ruum tekib tantsijate ansamblimängus. Ent on ka tantsijaid, kes mitmel korral ansamblist eralduvad. Näitlejatel on pigem personaalne ruum, ent ka nemad moodustavad tihti väikeseid ansambleid, kes oma etüüde esitavad. Lavakujundus on minimaalne: linad ja ekraanid on põhilisteks lavakujunduselementideks. Kui etendajad parajasti tünne ei kasuta, võib ka neid lavakujunduselementide hulka arvata. Tünnid on etendusruumis olulised rekvisiidid. Nendega mängitakse, neid kaasatakse tantsu. Etüüdide sees pannakse nad elama. Tünnidega tekitatakse ka vaheldust pakkuvat koomilist efekti, kui neid kasutatakse rakettidena. Von Krahli näitlejad saavad etenduse alguses tünn-helikopteritega kohale. Veel on rekvisiitidena kasutusel padjad ja tekk, mida kasutataksegi magamiseks. Taavi Eelmaa kasutab patju hobusena, kelle seljas ratsutada ja Must Luik püherdab nende otsas. Mängitakse ka pesulõksudega, mis on Taavi Eelmaa karakteri omamoodi armastuseavaldus valgele luigele.

Ekraanid on väga tähtis osa etenduse lavakujundusest ja ühtlasi performatiivsusest. Ekraanidel linastuvad optimistlikud kaadrid viljalõikusest, taustaks Pjotr Tšaikovski võiduka kõlaga muusika. Lisaks mängitakse kaadreid klassikalisest „Luikede järvest“. Need videokaadrid on küll semiootilised märgid, ent nende kanda on ka oluline osa performatiivsest funktsioonist. Kaadrid toetavad võidukat muusikat ning hoogsat vaatamängu laval ning iseloomustavad klassikalise „Luikede järve“ graatsiat ja ilusat sümmeetriat, luues samal ajal kontrasti laval toimuvaga, mis on pigem ebasümmeetriline ja kaootiline. Alguses on etendajate turnimine torul sama ekspressiivne kui kaadrid viljalõikusest, mille taustaks on võidukas muusika. Ekraanidel jooksevad lisaks veel kaadrid sümmeetriliselt kulgevatest traktoritest, millele järgneb peagi sümmeetriline tants klassikalisest „Luikede järvest“. Lisaks jooksevad kaadrid iluvõimlemisest, väikesest treenivast tüdrukust, suures grupis tehtud

võimlemisharjutustest. Kõik kaadrid on kooskõlas etenduse hoogsate, suurt pingutust ja eneseületust nõudvate etüüdidega.

„Kirsiaia“ lava on tervikuna küllaltki suur, kuid kui neljaks jagatud lava üht osa eraldi võtta, siis on see väike ja intiimne nagu „Hamletite“ etendusruum. Põhiliseks lavakujunduselemendiks on valgust läbi kumavad tüllkardinad. Seega võime rääkida tühirusruumist, kus tähelepanufookus on suunatud eelkõige etendajatele ja nende häälele. Vahel tõmmatakse kardinad eest ära ning etendusruumid ja etendajad on üksteisele „avatunud“ või „alastiolevamad“. Ruum etenduses muutub pidevalt, osaliselt sellepärast, et tüllkardinaid tõmmatakse vahepeal eest, avardades sellega ruumi, ning mõne aja pärast tõmmatakse need jälle ette tagasi. Etendajad käivad erinevatest lavaosadest läbi, jaotuvad võrdselt või ebavõrdselt nelja erinevasse osasse laiali. Mõnikord kogunevad kõik etendajad, kes parajasti laval on, ühte lavaosasse.

Kui keskenduda ruumile või õigemini ruumidele etendajate vahel, siis need tekivad ja kaovad pidevalt, kuna etendajad on omavahel pidevas interaktsioonis, mis on üldiselt väga lühiajaline, eklektiline ja kaootiline. Erinevates ärajagatud lavaosades tehakse väikeste gruppidega, mis kiiresti lagunevad, lühiajalisi etüüde. Väikesed grupid lagunevad ja vahetult pärast seda moodustuvad uued grupid. Vahepeal kaovad grupid üldse lavalt ja tähelepanu köidab vaid üks etendaja. Personaalsest ruumist saabki rääkida siis, kui etendaja üksinda jääb. Kui etüüde tehakse kogu lava ulatuses, hajub personaalne ruum ansamblimängu ja üldisesse mürasse, mis lavastuses suuremas osas domineerib. Etendusruumi ja publiku asetuse suhe on klassikalisest asetusest erinev. Lava on asetatud teatriruumi keskele ning publik selle ümber. Publikul on vabadus etenduse ajal ringi liikuda ning neljaks osaks jaotatud lava erinevatest vaatenurkadest jälgida. Nero Urke soovitab etenduse alguses, et etendusest terviklikku pilti saada, tuleks oma positsiooni pidevalt vahetada. Etenduse lindistus on üles võetud mitme kaameraga, mis pidevalt liiguvad. Tänu sellele on mingil määral võimalik saada adekvaatne üldistus etendusest ja etendusruumidest tervikuna, ent näiteks ühele tüllkardinatega eraldatud etendusruumi osale ei saa pikemalt keskenduda.

Rekvisiidid, mis kasutust leiavad, kannavad ainult performatiivset funktsiooni, näiteks jalgrattad, motoroller, puust ristid lõpus, prügikastid, riidepuud jne. Neil pole



kindlapiirilist tähendust omaette, vaid on pigem nõ. „lõbu pärast“. Jalgrattaid ja motorollerit kasutavad etendajad pigem selleks, et nendega sõita, mitte niivõrd, et mingit ideed edasi anda. Ka ülejäänud esemed on selleks, et neid etüüdides ära kasutada – et nendega laval nõ. „mängida“.

„Haldjakuninganna“ etendusruum on suur, ent kuna seal on tihti tohutult palju rekvisiite kaootiliselt laiali, siis pole seal etendajate jaoks nii palju liikumisruumi. Lavakujunduse poolest näib ruum pigem välja laohoone kui lavana. Ühes ääres on suur postament, mis on Oberoni „trooniks“. Sinna istub ta paaril korral maha, et etenduse tegevust jälgida. Etendusruumi täidavad peale etendajate veel kolmnurkredelid, kastid, liikuva alused ja igasugu muud objektid, mida pidevalt ringi liigutatakse. Vahel on rekvisiidid etendusruumi keskelt eest ära äärtesse või üldse kulisside taha lükatud, kuid tihedamalt on need just etendusruumi keskel. Väga tihti on just lauljad erinevate rekvisiitide, näiteks redelite otsas või pöörlevate aluste peal. Väga oluline osa etenduse vaatamängust toimub just tänu näitlejatele, kes rekvisiite liigutavad või tänu lauljatele, kes nende peal turnivad ja laulavad. Sellega hoitakse publiku tähelepanu üleval. Liigutamisega paigutavad näitlejad ka etendusruumi pidevalt ümber, kuna oma tegevusega nad kas raskendavad liikumist laval või teevad selle jälle kergemaks, kui viivad rekvisiidid kulisside taha peitu.

Ruum etendajate vahel vahetub tihti, kuna nad liiguvad pidevalt ringi ning interaktiviseeruvad tavaliselt küllaltki lühikeseks ajaks. Ruum näitlejate vahel tekib ja hajub, kuna lisaks rekvisiitide liigutamisele on neil omavahel ka pikemad dialoogid. Näitlejate vahele tekib püsivam ruum, milles nad üksteisele oma tundeid väljendavad. Kuid need püsivamad ruumid hajuvad väga kiiresti ning rekvisiitide liigutamine saab tähtsamaks. Kõige püsivam ruum on näitlejate vahel, eriti Oberoni (Tanel Jonase) ja teiste vahel, kellega ta pidevalt ühenduses on. Tihti on Oberon oma „troonil“ istumas ja teisi jälgimas, mille käigus ruum tema ja etendajate vahel ei katke. Eraldi grupi moodustavad tantsijad, kes on ansamblis ning kelle interaktsioon teistega on pigem pealiskaudne. Pucki (Janek Savolainen) interaktsioon teistega on natuke põhjalikum, kuna ta sekkub otseselt etenduse tegevusse. Kolm haldjatüdrukut, kes tavaliselt ainult itsitavad või võõrkeeles seosetut juttu räägivad, on teistele pigem tausttegelased, kes

oma kohaloluga moodustavad küll eraldi ruumi, aga kuuluvad pigem teiste etendajate ruumile „taustaks“. Lauljate ümber moodustub pigem personaalne ruum, kuna oma aaria kvaliteetseks ja mõjuvaks esitamiseks on neil orkestri muusikale keskendumist vaja. Samuti peab kõikide tähelepanu aariate esitamise ajal just nende peal olema, kuna muusika on üks tähtis osa sellest, mis etendust oma performatiivsuses edasi viib. Samuti tundub tähtis olevat see, et publiku tähelepanu oleks libreto juures. Sellel on narratiivne funktsioon, aga raske on öelda, et see otseselt laval toimuvat narratiivi edasi kannab või midagi juurde lisab. Kuid näitlejad moodustavad ka lauljatega ühiseid ruume, kui neid viimaseid koos redelitega liigutavad, kui nad viimased mingisse veidrasse asendisse asetavad või mingi veidra agregaadil külge kinnitavad.

\*

Kõikide lavastuste, v.a. „Hamletite“ etendusruum tervikuna on avar ning etendajatel on seal palju „mänguruumi“. „Hamletite“ etendusruumis on piisavalt liikumisvabadust ühele etendajale ning teiste lavastuste puhul suuremale ansamblile. Üldiselt on etendusruum lavakujundusest pigem tühi, v.a. „Haldjakuninganna“, kus rekvisiite on nii palju, et need piiravad kohati etendajate liikumisvabadust ja neid liigutatakse pidevalt. „Kirsiaias“ piiravad liikumist tüllkardinad, mida vahel eest ära tõmmatakse. Kõikides lavastustes on kasutusel erinevad rekvisiidid, mis etenduse performatiivse protsessi kaudu saavad väärtuse omaette. Rekvisiitidega ei anta niivõrd edasi mingit tähendust, kui neid kasutatakse ainult „mängu“ pärast, mis on kohati absurdne ja seosetu. Igas etenduses, v.a. „Hamletites“, tekivad pidevalt uued ruumid etendajate ning publiku vahel, kuna erinevaid etüüde ja tegevusi on etenduse vältel nii palju ja need vahetuvad väga kiiresti. Interaktsioon etendajate vahel on pigem lühike ning ruum, mis tekib, laguneb kiiresti, et uus saaks tekkida. Kuna etendajad liiguvad päris kiiresti ringi, on kolmes lavastuses ruum erinevate etendajate ja publiku vahel samuti kiiresti katkev. „Hamletites“ on katkematult väga tugev personaalne ruum ning ruum Ulfsaki ja publiku vahel. Tugevast personaalsest ruumist võib veel rääkida „Luikede järve“ näitlejate puhul, „Kirsiaia“ etendajate puhul, kes üksi või väikestes gruppides laval on, ja „Haldjakuningannas“ kõige rohkem lauljate puhul.

## 2.4 Atmosfääri performatiivsus Pepeljajevi loomingus

„Hamletites“ moodustavad erinevad elemendid etendusruumi ja publiku vahele väga tumeda ja sisekaemusliku, isegi skisofreense atmosfääri. Sellesse atmosfääri pole publikul õieti aega sisse elada, sest see hakkab mõjuma kohe, kui saali siseneda. Nimelt pole lava tühi, vaid Ulfsak on juba seal, istudes seljaga siseneva publiku poole. Pinget tekitab juba Ulfsaki vaikiv, liikumatu istumine etendusruumis, kui ta vaatab filmist „Thijl Ulenspiegel“ (Mosfilm 1976) kaadreid piinlevast Lembit Ulfsakist. Nende erinevate elementide hulgas on Ulfsaki kehalisus ja kohalolu etendusruumis, mis on katkematult väga energiline ja pingeline. Ühelt poolt suunab Ulfsak energia väljapoole, füüsilise pingutuse või teksti intensiivse esitamise kaudu, teisalt tekitab ta sisemise jõuga pinevust juurde, kui ta on pigem „vaikiv“. Ulfsaki sünge lavatüpaaz on üks põhilistest faktoritest, mis atmosfääri loob. Atmosfääri aitab luua veel intiimne etendusruum, minimaalne lavakujundus ning mäng erinevate rekvisiitidega. Muusika- ja helikujundus on väga olulisel kohal. Välja võib tuua veel musta ja teiste tumedamate toonide domineerimise lavastuses. Näiteks Ulfsaki tumedat tooni riided, mis näevad välja pigem tavarõivastusena kui spetsiifilise lavakostüümina.

Valgustus on tihti hämar, eriti alguses, kui põlevad vaid mõned külprojektorid, tihti põlevad vaid väikesed lambid torukonstruksiooni nurkades. Seda valgustust kasutades pole Ulfsakit kohati üldse näha. Hämaras valguses näeb Ulfsak küllaltki hirmuäratav välja. Hämar valgustus vahetatakse tegevuse intensiivistumisega tugevama valgusega laeprojektorite vastu, mis on Ulfsakile suunatud. Kasutusel on veel külm sinine toon ja vägivaldne punane, mida kasutatakse mõnel korral. Vägivaldne punane tuuakse sisse, kui ekraanil valgustub Taani lipp ja Hamlet/Ulfsaki konflikt etendusruumis õieti alguse saab. Külm sinine toon tundub olevat kasutusel atmosfääri hetkeliseks muutmiseks. Kohati tundub sellel olevat rahustav toime.

„Luikede järves“ loob suurema osa atmosfäärast muusika, mis on faktoriks, millest etendajad juhinduvad. Etendusruumi hoogne vaatemäng, täpsemalt etendajate katkematu kehaline kohalolek, toimib Tšaikovski võiduka ja hooga, samuti lüürilise muusika taktis. Oluliseks faktoriks on veel avar etendusruum ning rõdu olemasolu. Etendajatel on oma etüüdide esitamiseks palju ruumi, ansambli mäng saab etendusruumi

ulatuses kohati väga hajutatult toimuda. Etenduse alguses mõjutavad „ajupeesus“ osalevad tantsijad atmosfääri, andes võimaluse lavastuse tõlgendamiseks. Atmosfääri mõjutavad veel lavakujunduse minimalism ning mäng erinevate rekvisiitidega, eelkõige tünnidega. Kostüümid on lihtsad ning põhinevad must-valgel ning kahvatutel toonidel. Etendusruum on enamasti ühtlaselt valgustatud. Kasutatakse veel sinakat valgust, millel on oluline osa nöö „uinumisstseenide ajal“. Ent ei leidu mingit läbivat motiivi, millega seletada sinaka valguse kasutamist. Pigem tundub, et valgus ja selle toon vahetuvad teatud aja tagant ning jäävad siis mõneks ajaks samaks, et hiljem taas vahetuda. Kui Tšaikovski muusikale pakutakse vahelaks elektroonilist muusikat, hakkab valgusstrobo vilkuma, kohati meenutavad sinised valgushelgid jälitamisvalgust, mis on justkui vihjeks kas vanglale või totalitaarsele jälgimisühiskonnale. Vahel on kasutusel fookusvalgus, näiteks etenduse alguses, et saabuvald tünne ja nendes olevaid näitlejaid etendusruumis tervitada, samuti tünn-rakettide õhkutõusmise ajal. Mõne stseeni ajal on etendusruum peaaegu täielikus pimeduses. Atmosfääri mõjutavad ka kaadrid ekraanidelt, eriti just kaadris klassikalisest „Luikede järvest“, mis oma sümmeetriaga on kontrastis ebasümmeetriaga etendusruumis, samuti eelpool mainitud kaadrid viljalõikusmasinatest, valukodadest, sümmeetrias liikuvatest traktoritest, võimlemisharjutustest jne.

„Kirsiaia“ atmosfääri moodustavad etendajad, nende sünkroniseeritud ja dubleeritud liigutused, esitatud tekst ning vasturütm ja korrapäratus, mis tekivad erinevate etüüdide eklektilise vahetumise ja põimumise käigus. Tervikuna avaral laval on eraldi atmosfäär, mis pidevalt muutub. Kui tüllkardinad on ees ja lava on täitunud etendajate saginaga on atmosfäär elav. Kui tüllkardinad aga eest ära võetakse, on kohati tunne, et etendajate kontsentreeritus kaob ning lava on mõnes stseenis „kõledam“ või rohkem „alasti“. Kuigi kardinad kumavad läbi, on alati näha, mis teisel pool toimub. Ruumide eraldatus on olemas ning igas ruumis on eraldi atmosfäär, mis pidevalt muutub. Atmosfääri tekitavad ja muudavad erinevad liiklusvahendid, nagu jalgrattad ja motoroller, mis lisavad etendusele veelgi energiat, värskust ja elavust. Olemuselt sisutu mäng erinevate rekvisiitidega muudab etenduse atmosfääri absurdsemaks ja koomilisemaks. Näiteks kasutatakse vanni kahurina, kui Markus Luik seal sees istub ja kalu püüab. Muusikakujundus on ühest küljest hüpnootiseeriv, kuid muutub ühtäkki hoogsaks.

Etendust läbib hüpnotiseeriva motiivina üks klaveriteos. Eraldi annab atmosfäärile juurde müra, mis etendajate dubleeritud tekstist ning ringisagimisest tekib. Valgustus on minimaalne, kasutatakse erinevaid foone, et tüllkardinaid valgustada: lillat, sinakat, violetset ja tumedamat oranži. Erinevad valgusfoonid annavad etendusele erineva emotsiooni ja tunnetuse. Sinakas foon on rahustav, oranž oma soojusesega ka pigem rahustav, violetne pigem rahutu. Kasutatud on ka suunatud valgust. Vahel on valgusfookus suunatud lava keskele, kus on üks või mitu etendajat, kellele on parajasti tähelepanu. Valgusfookust on vahel ka etendusruumide sees. Etendusruume pimendatakse mitmeid kordi. Vahel on kasutusel vähene valgustatus koos sinaka fooniga ning mõnel korral on lava jällegi peaaegu täienisti pime. Vahel on pimeduses nelja etendusruumi eraldav must põrand, teinekord on pimeduses etendusruumid ise ning just „eraldusjoone“ keskpunkt on valgustatud. Pimedus tundub olevat vahelduseks lavastuse üldisele mürale. Seda kasutatakse, kui on nö. „uinumisstseenid“. Atmosfääri loob veel musta ja valge vastandus kostüümides ning üksikud värvilised objektid: rohekas kostüüm, punane kübar, roheline ja pruun kaabu ning mesilase kollased kõrvad ja kollane motoroller.

„Haldjakuninganna“ põhilise atmosfääri loob orkester, mis mängib lava kõrval Henry Purcelli lüürilist ja kaasahaaravat muusikat, mis on oma renessansliku või barokiliku kõlaga kohati teatud ajastuhõngu tekitav. Orkestri esitatud muusikaga sulavad kokku lauljate aariad, mis tunduvad kohati üllatusena sisse tulevat ja etenduse ülejäänud tegevusest kõrvale kalduvat. Tantsijate ja näitlejate pidev sagimine mõjub lüürilisele muusikale pigem kontrastina. Sagimine loob muusika lüürilisuse kõrvale pigem müra, mis jällegi atmosfääri muudab. Atmosfääri loovad veel etendajad enda kehalise kohaloluga. Näitlejad, tantsijad ja nende pidev sagimine annavad etendusele elava atmosfääri. Lauljate hääled annab sellele saginale pigem puhkust, loob kontsentreerituma ja rahulikuma atmosfääri, millesse publikul on aega sisse elada. Etendajate kostüümid, eriti lauljate läikivad riided ja värvilised parukad, lisavad etendusele teatud koomilist efekti, mis suunab vaatajad arusaamale, et etendust ei tohiks liiga tõsise pilguga vaadata – pigem on tegu millegi lõbusa ja naljakaga. Just lauljate hõbedased kostüümid ja neonpunased või -rohelised parukad, lisaks Oberoni liibuv roheline kostüüm ning

metallist käed, lisavad lavastusele teadliku mängu üldise tõekspidamisega, et ooper ja operett kuuluvad nõ. „kõrgemate kunstide“ hulka. Pepeljajevi lavastuse puhul on teadlik rõhk asetatud sellele, et seda „kõrget kunsti“ labastada.

Näitlejad muudavad rekvisiitide ringi liigutamisega pidevalt etendusruumi ning ühtlasi ka selle atmosfääri. Kui rekvisiidid on eest ära lükatud, on etendajatel ruumi väga palju ning atmosfäär on vabam või avaram. Kui etendusruum on pilla-palla paiknevatest rekvisiitidest täidetud, meenutab lava oma atmosfääriga pigem laoruumi. Valgustusele ei ole nii tugevat rõhku asetatud, pigem on erinevaid valgusfoone vähe kasutatud. Lava on pigem nõrgalt valgustatud, vahel on isegi pime. Valgust suunatakse veidike ka erinevatele etendajatele, näiteks on see etenduse alguses pidevalt Oberoni kehastavale Taneli Jonasel, kui ta oma „troonil“ pikemat aega istub, kuigi fookus on kuskil mujal. Suunatud valgustus hakkab lauljate hõbedatelt kostüümidelt vastu helkima. Valgusfookuse ajal on hämaruses see, mis toimub servades. See tähendab, et seal parajasti ringi sagivad näitlejad on varjus. Mõnel korral kasutatakse ka sinakat valgust ning nagu „Luikede järves“, on raske leida ühest seletust sellele, millal ja miks seda kasutatakse. Pigem on see mõeldud etenduse atmosfäärile vahelduse pakkumiseks.

\*

Atmosfääri loob neljas lavastuses eelkõige etendajate energiline kohalolu: „Hamletites“ nii sisemise kui ka välise ning teistes lavastustes pigem väljapoole suunatud väga hoogsa energiaga. Kõikide lavastuste puhul toetab atmosfääri etendusruumi spetsiifiline eripära, mis „Hamletites“ on intiimne ja teistes pigem avar ja liikumisvabadust pakkuv. Lavakujundus on pigem minimaalne ning see on faktor, tänu millele kogu publiku tähelepanu on eelkõige etendajatel. Kõikides lavastustes mängitakse rekvisiitidega, mis lisab seosetu ja absurdse, isegi naeruväärse mulje, ent mis hoiab publikut tähelepanu kütkeis. „Hamletites“ ja „Luikede järves“ on olulisel kohal ka ekraanid, millelt näidatud kaadrid annavad etenduse atmosfäärile oma osa: „Luikede järvele“ lisavad hoogsust ning „Hamletites“ skisofreenset, kuid mõneti ka koomilist atmosfääri. Muusika- ja helikujundusel on väga oluline osa etenduse atmosfääri täitmisel. Kõikides lavastustes läheb see kokku üldise atmosfääriga ning lisab ka oma osa. „Hamletites“ on muusika- ja helikujundus pigem kriipiv ja sissepoole suunatud, lisaks mängitakse palasid, mis

lisavad leebemat kontrasti ja ajastutruudust. „Luikede järves“ kasutatud Tšaikovski muusika lisab vaatemängule nii hoogsust kui ka lüürilisust. „Kirsiaias“ on helidena etendajate hõigatud ja dubleeritud Tšehhovi tekst, mis kokku müra tekitab, lisaks veel üks hüpnotiseeriv klaveripala ning hoogsam muusika. „Haldjakuningannas“ esitab orkester „elavalt“ muusikat ning sellesse sulanduvad lauljate aariad. Kostüümid ja värvid täidavad etenduste atmosfääri: „Luikede järves“ ja „Kirsiaias“ on musta ja valge kontrastil põhinevad kostüümid. „Luikede järves“ on kasutusel veel kahvatute toonidega tööliste kitlid, „Kirsiaias“ lisavad võlu mõned üksikud värvilised objektid. „Haldjakuningannas“ lisavad etendajate hõbedased kostüümid ja neonvärvides parukad absurdset ja koomilist muljet. „Hamletites“ on kasutusel tumedad toonid, mis pidevalt domineerivad. Valgustus on kõikides lavastustes olulisel kohal: „Hamletides“ on see pigem hämar, „Luikede järves“ on etendusruum ühtlaselt valgustatud ja „uinumisstseenide“ ajal kasutatakse rahustavat sinakat tooni. „Kirsiaias“ ja „Haldjakuningannas“ on samuti pigem ühtlast valgustust kasutatud, sekka ka fokuseeritud valgus ja etendusruumi osaline pimendamine.

## **2.5 Kuulmisruumi performatiivsus Pepeljajevi loomingus**

„Hamletite“ muusika- ja helikujundus toetavad Ulfsaki ja tema performatiivsust etendusruumis. Muusika on pinev ja töötab kaasa etenduse atmosfääri tormakuse ja plahvatusohtlikkusega. Vahel kasutatakse renessansliku kõlaga muusikat, et ajastuhõngu ja veidike helgemat kontrasti lisada. Olav Ehala kirjutatud „Valentinipäev“ on selline renessanslikult ja helgelt kõlav lugu, mis kontrasti pakub. Kuid helguse pöörab Ulfsak vastupidiseks enda punk-versiooniga sellest loost. Õmblusmasinastseenis „Opheliaga“ kasutatakse romantilisi toone, mis peagi jällegi tumedaks ja pinevaks muutuvad.

Peale muusika- ja helikujunduse tekitab helisid ka Juhan Ulfsak ise: ta karjub, laulab, etleb ja räägib tavakõnes, peale selle tekivad helid ka tema füüsilisest tegevusest. Ent võrreldes muusika- ja helikujundusega, on Juhan Ulfsaki osa kuulmisruumi tekitamisel küllaltki väike. Kuulmisruumi tekitab ka publik, naerdes Ulfsaki etüüdide üle. Naer mahendab natuke etenduse tumedat atmosfääri ja valdavalt sissepoole

suunatud kuulmisruumi. Ulfsaki häälmõjutab ruumi ja loob seda enese ümber pidevalt juurde. Häälm aitab tal ka pidevalt iseenda kehalisust publikule edasi anda. Ulfsaki häälm kannab edasi Shakespeare'i „Hamleti“ teksti ja narratiivi, seda küll mõneti iroonilise tooniga. Tema häälm on aga tihedamini seotud erinevate emotsioonide esitamisega: ta karjub, oksendab jms, et näidata oma jätkuse ja aheldatuse tunnet. Ulfsaki hääleulatuse sagedus, tämber ja intensiivsus pole lavastuses väga varieeruvad, tavaliselt räägib ta madala tämbri ja vähese intensiivsusega, mis meenutab pigem ta enda kõnelemist. Teater-teater stseenides, kus Ulfsak esitab „teisi rolle“, on tema hääleulatus, tämber ja intensiivsus irooniliselt utreeritud.

„Luikede järve“ kuulmisruum on suuremas osas muusikaga täidetud, sinna sisse on lisatud veel üks fraas, mida mehed lausuvad, ning nende kõikvõimalikud häälmitsused, valge luige lapselik laulmine, musta luige nutt ning müra, mis etendajad etüüdide käigus tekitavad. Etendajad juhivad häälmitsuste või tekitatud müraga endale publiku tähelepanu. Publiku pilk võib selle käigus reisida etendusruumi ühest nurgast teise. See aitab publikul ruumi tunnetada ja loob uusi ruume pidevalt juurde. Kui häälmitsusi tehakse samal ajal lava erinevates äärtes, muutub tajutav ruum publiku jaoks avaramaks. Publik võib tajuada materiaalsust kolmest erinevast küljest: etendajad annavad aimu enda kehalisusest, teiseks küljeks on ruumitunnetus ja kolmandaks tonaalsus üldiselt. Tonaalsus, mille alla kuuluvad muusika ja vokaalsus annab võimaluse etenduse materiaalsust pidevalt tajuada ning seda pidevalt edasi kanda.

Tšaikovski muusikat on etenduse jaoks modifitseeritud. Seda dubleeritakse ja see pannakse kajakordusena tööle. Lisaks on kasutusel elektroonilisem versioon Tšaikovski loomingust, mis muudab vaatamängu hoogsamaks. Elektroonilisem versioon järgneb väga järsult vaikusstseenidele, kui etendajad on uinunud. Ühtlasi on see vahelduseks Tšaikovski muusikale ning teadvustamiseks, et tema loodud muusika pole „püha“ kaanon, millele pole interpreteerimise vabadust antud. Tšaikovski muusika vormi muudetakse palju: seda dubleeritakse ning pannakse erinevad dubleeringud korraka, kuid nihkes mängima. Tulemuseks on mõjuv kajaefekt. Samuti kiirendatakse tema muusikat ning lisatakse elektroonilise muusika rütme. Etendajad on muusikale



allutatud: nende liigutusi dikteerib muusika rütm, tunnetus jne. Lisaks tantsule on muusikale allutatud ka näitlejate poolt esitatud absurdsed etüüdid.

„Kirsiaia“ kuulmisruumi moodustab eelkõige etendajate esitatud tekst, mida dubleeritakse nii palju, et sellest moodustab müra, mis ühineb etendajate saginast tekkinud müraga. Olemuselt on „Kirsiaia“ kuulmisruum võimalikult asemantiline. Kindlapiirilisi tähendusi etendajate esitatud tekstist või siis mürast ei ole võimalik välja lugeda. Ainult Gert Raudsepa „lavastaja“ stseenist võib välja lugeda selgemat narratiivi. Etendajate tekitatud kuulmisruum on üldiselt seotud keelega ning fragmentidega Anton Tšehhovi „Kirsiaias“, kuid lisaks sellele karjutakse, nutetakse ja naerdakse seosetult ja põhjusetu. Ei saaks öelda, et etendajad elaks niivõrd emotsiooni välja kui karjuvad, nutavad või naeravad just tegevuse enda pärast. Etendajad esitavad Tšehhovi teksti enamasti kas karjudes või valjusti rääkides, etenduse teises pooles hakkavad osad ka sosistama. Ei saaks öelda, et iga etendaja hääleulatus sagedus oleks väga lai või tämbri muutmiseks oleks palju vaeva nähtud, pigem jääb see igal etendajal etenduse lõpuni sarnaseks. Üldiselt on hääle intensiivsus väga tugev, v.a. siis, kui sosistama hakatakse. Helisid tekitavad etendajad ka hüppamise, jooksmise, trampimisega jne. Nii et läbivaks märksõnaks võib kasutada „müra“. See müra aitab publikul tajuda lavastuse materiaalsust ja üldist ruumi ning tonaalsust, see annab võimaluse tajuda etendajate kehalisust, mis on pigem ühisesse ansamblimängu sulandunud. Ruum, mida publik auditiiivselt tajub, on väga tihe ja ülevoolav. Kõiki nüansse on võimatu tabada, sest müra on palju rohkem kui publik vastu jõuab võtta. Kui laval on üks või mõned etendajad, aitavad nende hääled nende individuaalset kehalisust rohkem tajuda ning seda on lihtsam vastu võtta. Kuid ansamblimängu puhul on see ilmselgelt võimatu ning publik võib tajuda vaid eklektilist üleküllasust. Muusikalist poolt täidab üks etendust läbiv hüpnootiseeriv klaveripala ning hoogsam muusika, lisaks veel Veiko Tubina esitatud romanss ning Nero Urke kitarrimäng.

Suurem osa „Haldjakuninganna“ kuulmisruumist ja tonaalsusest on muusika kanda. Lava külje peal mängib orkester Henry Purcelli loomingut. Orkestri muusikaga kooskõlas töötavad lauljate küllaltki pikad aariad. Nii orkestri kui ka lauljate ülesandeks on lood võimalikult professionaalselt ja veenvalt esitada, olgugi et lauljaid on pidevalt

segamas fakt, et nad on tihti raskendatud positsiooni asetatud: neid kiigutatakse redeli otsas või nad on pea alaspidi millegi küljes rippumas. Muusikaga paralleelselt töötab ka näitlejate esitatud tekst, mida on mahult väga palju. Tekst on esitatud pigem argikõnes, vahel mängitakse intonatsiooniga. Lisaks tekstide esitamisele või laulmisele näitlejad ja lauljad nutavad või naeravad mõnel korral, lisaks veel müra, mida pidev sagimine ja redelite jms. liigutamine laval tekitab. Tantsijad lisavad kuulmisruumi oma itsitused ning üksikud võõrkeelsed fraasid. Publik tajub kuulmisruumi pidevalt, vaikust täis pause on etenduse jooksul väga vähe. Kui parajasti just orkester ei mängi või lauljad oma aariaid ei esita, täidavad etendusruumi näitlejate esitatud tekstid või ringisagimisest tekkinud müra. Publikule jääb osaliselt kuulmisruumi tõttu mulje, et tegemist on laoruumiga, eriti just müra pärast, mis tekib, kui näitlejad redeleid ja aluseid ringi tassivad või lohistavad. Kuid etendajate kehalisusest annab pidevalt märku nende hää, sellest pole kordagi täielikku puhkust. Hääleulatus poolest on lauljate seas nii kõrgeid (sopranid, tenorid) kui ka madalaid (alte ja basse) hääli. Nad esitavad oma aariaid maksimaalse pingutusega ja võimalikult kvaliteetselt. Nende hää on täis väljendusrohkest ning intensiivsust, nad näevad vaeva, et laulmiseks õige tämber leida. Näitlejate hääleulatus, -tämber või -intensiivsus pole just kõige varieeruvam. Pigem räägivad nad argikõnes: küllatki emotsionaalselt, sarnasel sagedusel ning tämbriga, mis väga palju ei muutu.

\*

Neljas lavastuses on kuulmisruum üldiselt muusikaga täidetud. Kõige tähtsamal kohal on muusika „Luikede järves“. Etendajad teevad oma etüüde ja absurdseid liigutusi eelkõige muusika taktis. „Haldjakuninganna“ põhineb eelkõige muusikalistel väljendusvahenditel. Tähtis koht on orkestril, mis etenduse vältel peaaegu katkematult Henry Purcelli muusikat esitab. Orkester toetab lauljad, kelle aariad on etenduses võtmekohtadeks. „Hamletites“ on muusika- ja helikujundusel tähtis osa ning see ühelt poolt sulandub lavastuse tumedasse atmosfääri, teiselt poolt tekitab seda juurde. Helged kõlad lisavad etendusele kontrasti ning ajastutruudust. „Kirsiaias“ pole muusikal nii tähtis osakaal, olulisem on üldine müra, mida etendajad tekitavad. Teine tähtis faktor, mis lavastustes kuulmisruumi tekitab, on etendajate esitatud tekst ning kõikvõimalikud häämitsused. Esitatud teksti osakaal on kõige kaalukam „Haldjakuningannas“ ja

„Kirsiaias“, vähem kaalukam „Hamletites“ ning väiksema osakaaluga „Luikede järves“, kus teksti ei esitata, v.a. üks fraas. Küll on „Luikede järves“ tähtsal kohal igasugused häälistsused: laul, mühatused jne. Viimane faktor, mis kuulmisruumi moodustab, on müra, mida etendajad tekitavad. „Haldjakuningannas“ on selleks müra, mis tekib näitlejate peaaegu katkematul saginal laval, „Kirsiaias“ lõputud kargamised, jooksmised jms, mis etüüdide käigus tehakse, „Luikede järves“ ja „Hamletites“ müra, mis tekib läbi erinevate füüsiliste tegevuste.

## **2.6. Ajalisuse performatiivsus Pepeljajevi loomingus**

„Hamletite“ rütm on üldjoontes üles ehitatud klassikalistele reeglitele. Etendus algab rahulikult, samas sisemist pinget hetkekski kaotamata. Esimesed veerand tundi ei tee Ulfsak ühtegi häält ning tema liigutused on pigem aeglased ja vaoshoitud. Kuid pinge ei kao hetkekski. Ulfsak hoiab publiku tähelepanu üleval rekvisiitide kasutamisega. Tegevusel ei tundu vähimatki loogikat olevat. Näiteks võtab ta pappkarbi, paneb selle särgi alla ning löikab karbile ja särgile kääridega augu. Pärast seda võtab ta karbist välja teisi esemeid: pudel, joogitopsid, tuhatoos, huulepulk, sigaret. Nende tegevuste ajal hoiab pinget üleval ka pinev ja salapärane muusika. Alguse rahulikule rütmile, mis kestab päris kaua, on vasturütmiks Ulfsaki hetkelised „väljapursked“ – tema karjumised, turnimised, püüe end üles puua, oksendamised. Sissejuhatuse liigub edasi pingetõusu poole. Ulfsaki liigutused muutuvad intensiivsemateks ja ta teeb erinevaid liigutusi tihedamini. Ta hakkab tegema arusaamatuid liigutusi ja häälistsusi, mis hoiavad tähelepanu üleval ja tekitavad koomilist efekti. Pingelanguseks on Hamleti monoloog, kui Ulfsaki viha ja nõrdimus taanduvad ja ta muutub rahulikumaks. Üldiselt võiks öelda, et etenduse rütm on rahulik, ent sisemise pinge näol ei kao energia etendusruumist hetkekski. Ajasulgude mõttes on Ulfsakil iga erineva etüüdi ja tegevuse jaoks pigem vähe aega. Kõige pikaldasemad stseenid on siis, kui ta rekvisiitidega „mängib, samuti kui Ulfsak arusaamatuid liigutusi teeb ja need ekraanil kokku sulatatakse. Aga üldiselt on Ulfsaki „väljapursked“, tema esitatud monoloogid, pigem lühikesed.

„Luikede järve“ etüüdid on väga tihedalt üksteise otsa põimitud. Etüüde on nii palju ja need vahetuvad nii kiiresti, et väga raske on üksikule keskenduda. Selline eklektisism ongi aga etenduse põhiliseks rütmiliseks faktoriks. Etenduse üldine rütm töötab hoogsa tegevuse ja peatuse vaheldumisel. Etendajate „töö“ laval on väga intensiivne ning selle hoogsuse lõpetab väga järsult peatumine või vaikus – muusika vaikib ja etendajad „uinuvad“. Sellele järgnevad kas intiimsed, sügavamad stseenid või siis elektroonilise muusikaga vürtsitatud nö. „äratused“, mis väga järsult tööle lähevad ja millele etendajad väga suure energiaga reageerivad: nad teevad oma tantsulisi etüüde või liigutusi kaks korda kiiremini. Sellisele eklektilisele rütmimuutustele saab aga omandada teatud sisemise loogika. Etenduse lõpp on väga järsk: see lõpeb justkui täiesti juhuslikult, umbes sama juhuslikult kui kogu etendus tervikuna töötab. Ajasulgude mõttes on etendajatel iga etüüdi jaoks pigem vähe aega. Tantsulised etüüdid vahetuvad väga kiiresti uue tantsu või tegevuse vastu, samamoodi on näitlejate vähem tantsulisemate etüüdidega. Kiire vahetuse tõttu on publikul raske ühele kindlale etüüdile või tegevusele keskenduda. Näitlejad osalevad tavaliselt tantsijate etüüdides, tehes hoopis midagi muud kui tantsijad. Näiteks kui tantsijad oma etüüde teevad, siis näitlejad vaatavad neid rõdult või siis kõnnivad nende ümber, justkui neid kontrollides või üle vaadates. Pikemad, keskendunud stseenid on üldiselt Valge Luige ja näitlejate vahel, näiteks Taavi Eelmaa ja Liina Vahtriku vahel, kui lüürilise muusika saatel käib „mäng“ pesulõksudega.

„Kirsiaia“ rütm näib esmapilgul korrapäratu, ent piisavalt süübitades on võimalik ühtlast joont näha. Rütm on üles ehitatud kordusele ja sellest väljalangemisele või vasturütmile. Jutustaja remarkide järgi on etendus üles ehitatud neljale vaatusele, ent mingit ühtset vaatuseid eristavat faktorit ei leidu. Üldine rütm ja liikumine toimib nagu „Hamletites“ sissejuhatuse-pingetõus-langus ülesehitusel ja see kordub etenduse vältel. „Kirsiaed“ algab Nero Urke rahuliku sissejuhatusega, millele järgnevad hoogsad etüüdid, mis muutuvad järjest intensiivsemaks. Pingetõusule järgneb aga langus, kus etendajad üldiselt uinuvad. Pärast seda algab ring otsast peale. Etenduse ülesehitus järgib mõnes mõttes loodust: kirsiaia õitsemist, surma (kirsiaia maha raiumist) ja taassündi. Mäng tüllkardinatega ühtib selle ülesehitusega. Alguses on kõik kardinad ees, kuid need tõmmatakse aja möödudes eest ära, kuni neli eraldatud etendusruumi on teineteisele

täiesti avatud. Lava muutub siis eriti lagedaks. Kui uskuda, et kardinal sümboliseerivad kirsipuid, siis avatud lava sümboliseerib looduse või kirsiaia und või surma. Surmale järgneb taassünd ning kardinal tõmmatakse uuesti ette. Etenduse lõpus, kui kõik näib olevat kõle ja hävitatud, algab kõik otsast peale. Etenduse kulminatsioonis saabuvad kõik kirkastes kostüümides kas jalg- või tõukerattaga lavale, hüüdes „*Vive la France*“. Etendajatele on antud kindel ajasulg ühe etüüdi esitamiseks, mis on üldiselt igas ruumis dubleeritud. Ajasulg igale etendajale või etendajate grupile on väga lühike ning sellele järgneb vahetult uus, mis taaskord kõikidesse etendusruumidesse edasi kandub. Etüüdid on küllaltki lühikesed ning neid on väga palju, nii et ajasulge on ohtralt. Üldiselt pole publikul võimalik nendele keskenduda, v.a. siis, kui laval on kontsentreeritum etüüd, mida tavaliselt esitab üksik etendaja.

„Haldjakuninganna“ üldine rütm tundub üldjoontes arenevat ühtlase joonega. See on väga hoogne ja pakitseb erinevatest tegevustest. Etendusruumis toimub pidev sagimine, millele pakutakse vahelduseks pikki keskendatud aariaid, kui intensiivne vaatamänguline tegevus kohati vaibub. Aariate kõrval toimub tihtilugu paralleelne tegevus: näitlejad tormavad laval ringi, tassivad asju ühest nurgast teise jne. Lauljad isegi kistakse selle sagina sisse – üht kantakse redelil, teine kinnitatakse agregaadil külge, mis meenutab ämblikku jne. Üldiselt võiks öelda, et etenduse rütm on hoogne ning vaibub harva. Mõnes „uinumisstseenis“ tegevus vaibub, samuti on see nii üksikutes stseenides, kui kogu tegevus on ainult ühele lauljale ja tema esitatud aariale keskendunud. Erinevalt „Kirsiaia“ on „Haldjakuninganna“ publikul parem võimalus keskenduda kindlale narratiivile, mis ühtlase joonena lavastust läbib ning erinevalt teistest käsitletud lavastustest pigem katkematu on. Keskendumine on võimalik, kuigi lavaline tegevus on hoogne ja narratiivile „töötav vastu“ näitlejate pidev pealtnäha seosetu sagimine. „Haldjakuningannas“ tundub etendajatel oma osade/etüüdide/aariate esitamiseks rohkem aega olevat. Tantsijate etüüdid on pigem kiired. Ent aariad ning näitlejate esitatud tekstid on pigem pikemad. Kui võrrelda eelnevate lavastustega, kus ajasulud olid pigem väikesed, siis siin on need pikemad. Lauljad esitavad oma aariad pikalt ja keskendunult, nad võtavad piisavalt aega ega lase ennast ülejäänud saginast häirida. Ka publik on aariaid kuulates rohkem keskendunud sellele, mis laval juhtub ja kuhu narratiiv edasi võiks areneda.

\*

Lavastuste rütm on üldiselt üles ehitatud rahulikule sissejuhatusele, millele järgneb pingetõus ning siis pingelangus. Sellised rütmid korduvad lavastustes mitu ringi. Pingelangusega kaasnevad üldiselt „uinumisstseenid“, mis väga järsku lõppevad ning peale tuleb uus pingetõus ja hoogne vaatemäng. Kindlatele rütmidele on tavaliselt simultaanselt töötamas ka vasturütmid mõne teise etendajate rühma poolt. Ajasulgudena on etendajatel üldisel vähe antud – etüüde on üldiselt palju ja need on lühikesed. „Haldjakuningannas“ on „uinumisstseene“ kõige vähem: lavastus on peaaegu katkematult väga hoogne ja ühtlase joonega arenev ning puhkehetkedeks on ainult lauljate aariad. Ajasulgusid on etendajatel vähem kui teistes lavastustes, pigem on etüüdid või tegevused pikad ja keskendunud. Teistes lavastustes on rütm vahelduvam: hoogsatele etüüdidele järgnevad tihti lüürilisemad ja keskendunud stseenid. Ajasulgusid on kolmes lavastuses ohtralt ja need on lühikesed. „Kirsiaias“ on neid kõige rohkem ja need on kõige lühemad, „Luikede järves“ ja „Hamletites“ natuke vähem, ühtlasi on etendajatele etüüdide jaoks rohkem aega antud.

## KOKKUVÕTE

Tuginedes eelkõige Erika Fischer-Lichte teoreetilistele töödele ja võttes arvesse ka lõputöös teostatud analüüsi, võib performatiivsuseks teatris nimetada spetsiifilist materiaalsust, mis end etenduse käigus publikule „näitab“. Materiaalsus on üldistatuna kõik, mida publik suudab lavalt vahetult kas füüsiliselt või ekstaatiliselt tajuda. Performatiivsust Saša Pepeljajevi loomingus võib iseloomustada nelja lavastuse põhjal, mis on žanriliselt ja väljendusvahendite poolest võimalikult eriilmelised. Lavastuste sarnasuste põhjal, võttes arvesse ka erinevusi ja omapärasusi, võib teha üldistuse performatiivsusest Pepeljajevi loomingus. Performatiivsuse seisukohast on lavastuste puhul võimalik analüüsida kõiki Fischer-Lichte välja toodud aspekte. Nendeks on materiaalsuse ja semiootilisuse omavaheline suhe, performatiivsus etendaja(te), ruumi, atmosfääri, auditiiivselt tajutava kuulmisruumi ja ajalisuse seisukohast.

Performatiivsuse analüüsiks on vajalik just etenduse materiaalsuse aspekt, kuid mingil määral on vaja arvestada ka semiootilist parameetrit. Neljas lavastuses on ülekaalus materiaalsus ning semiootilisus jääb pigem selle varju, ent on siiski olemas. Kuid kindlapiirilistele või meelevaldsematele märkidele võib samamoodi omastada ka materiaalse väärtuse ja vastupidi. Kõige „materiaalsem“ lavastus on „Kirsiaed“, kus vaatemäng käib just „mängu“ või nautimise enda pärast, mitte selleks, et kanda edasi kindlapiirilist tähendust või ideelist narratiivi. Tšehhovi teksti esitatakse dubleeritult fragmentaarselt ja kaootiliselt, selle eesmärk on eelkõige performatiivne kui narratiivne. „Luikede järves“ ja „Hamletites“ on oluliselt rohkem märgilisust, ent ka nendes lavastustes on performatiivsus tähtsamal kohal kui semiootilisus. Ka märgilise tähendusega aspektidel on pigem tugevam performatiivne funktsioon. Tähtis on vaatemäng *per se* ja energia ning atmosfäär, mis tekib etendusruumis. Kuna „Haldjakuningannas“ on kõige selgemalt määratletud lavarollid, on semiootilisusel kanda oluline osa, ent performatiivsus jääb sellegipoolest domineerima. Lavastusest jooksevad läbi küll kindel narratiiv ja karakterid, mis pärinevad William Shakespeare'i „Suveöö unenäost“ ent jällegi on olulisemal kohal vaatemäng ja energia, mida etendajad, kehastades oma karakterit, etendusruumis tekitavad.

Lavastustes toimib performatiivsus eelkõige etendajate seisukohast: läbi nende kehalisuse, kohalolu ja mingil määral ka läbi tegelaskujude kehastamise. Olulisel kohal on etendajate kehalise ja ka ekstaatilise energia „mängupanek“ etendusruumi. See on oluline faktor kõikide lavastuste puhul ning see sõltub muuhulgas etendajate kehalisest pingutusest, hääle kasutusest, erilisest aurast ja isikupärast, sisemisest ja välimisest pingest ning žestide väljendusrohkusest. Nelja lavastuse puhul võib vaataja etendusruumis tajuda pigem etendaja(te) fenomenaalselt kui tähendust omavat või loovat semiootilist keha. See tähendab, et etendajad näitavad etenduses pigem iseenda kehalist kohalolu, kui et kehastavad mingit kindlat rolli. Kindlatest rollidest saab rääkida „Haldjakuningannas“, mingil määral on need olemas ka „Luikede järves“ ja „Hamletitest“, „Kirsiaias“ rollid sisuliselt puuduvad, kui vaataja neid ise just meelevaldselt tekitama ei hakka.

Etendajate puhul on võimalik tajuda nende karismat ning isiksuse ja hääle omapära. Kõige enam kumab läbi Ulfsaki ainulaadne aura, suuresti seetõttu, et etendusruum on väga väike ja kontsentreeritud ning Ulfsakile on oma personaalse ruumiga mänguvabadust antud. Ulfsak omab oma katkematu energiaga jõudu publiku üle. „Luikede järves“ tõuseb üldise ansamblimängu seast esile eelkõige Von Krahli näitlejate eripära. Nad on etendusruumis kõige individuaalsemad ning nende liigutused kõige väljapaistvamad. Näitlejad oma absurdsete liigutustega ja ka tantsijate ansamblimäng hoiavad publiku tähelepanu. „Kirsiaias“ ja „Haldjakuningannas“ kaob etendajate isikupära pigem ansamblimängu või üldise „müra“ sisse. Isikupära on võimalik tajuda, kui laval on üks etendaja või etüüde teevad väiksemad grupid. Kuid publiku tähelepanu köidabki see pidev sagimine ja tegutsemine laval.

Etendusruumi puhul on „Luikede järves“, „Kirsiaias“ ja „Haldjakuningannas“ oluline selle suurus, kahes esimeses ka minimaalsus lavakujunduses: kolmes lavastuses on etendajatele antud palju liikumisvabadust, see soosib ansamblimängu toimist. „Haldjakuningannas“ on takistuseks rekvisiidid, mida näitlejad pidevalt liigutavad. Ka ülejäänud lavastustes on oluliseks aspektiks etendajate „mäng“ rekvisiitidega. Etendajate endi ning etendajate ja publiku vahel olev ruum muutub kolmes lavastuses pidevalt, sest etendajad liiguvad ringi ja erilist kontsentreeritud interaktsiooni nende



vahel pole, muidugi mõne erandiga. „Luikede järves“ saab personaalset ruumi käsitleda näitlejate puhul, „Kirsiaias“ etendajate puhul, kui laval on üksikud etendajad, ja „Haldjakuningannas“ lauljate puhul. „Hamletite“ puhul on oluline just etendusruumi väiksus, mis muudab etenduse atmosfääri intiimseks ja kontsentreerituks. See tähendab ka, et publiku tähelepanu on keskendunud eelkõige Ulfsakile – side tema ja publiku vahel on katkematu. Samuti on tema ümber väga tugev ja katkematu personaalne ruum. Publiku asetus on kõigis lavastustes, v.a „Kirsiaias“, traditsiooniline. „Kirsiaias“ on publikul vabadus ümber lava ringi liikuda.

Atmosfääri loovad etenduses etendajate kohalolu ja nende tekitatud energia, etendusruumis spetsiifilise eripära, lavakujunduse vähesus („Haldjakuningannas“ on rekvisiitide näol lavakujundust pigem palju), mäng rekvisiitidega, samuti heli- ja muusikakujundus jm auditiivselt tajutavad aspektid. Väga tähtsal kohal atmosfääri loomisel on valgustus. „Hamletites“ on rõhku pandud pigem hämarusele ja osalisele valgustusele, „Luikede järves“, „Kirsiaias“ ja „Haldjakuningannas“ pigem ühtlaselt valgustatud etendusruumile ning osaliselt ka fookustatud valgustusele. Igas lavastuses on kasutusel veel rahustav sinakas valgus, mida tavaliselt kasutatakse n-ö lüürilisemate või „uinumisstseenide“ ajal. Vahel ei saagi täpselt aru, milleks seda kasutatakse, kohati tundub, et vaid meeleolude vahetamiseks. „Hamletites“ on kasutusel ka vägivaldne punane ning „Kirsiaias“ pigem rahustav oranž-kollakas. „Kirsiaias“ ja „Luikede järves“ tekitavad atmosfääri veel musta ja valge kontrast, „Kirsiaias“ puhul ka värvilised toonid, mis etendusruumist läbi käivad. „Haldjakuningannas“ loovad atmosfääri veel etendajate hõbedaselt läikivad ja neonvärvides parukad. „Hamletites“ rõhutatakse väga tumedaid toone.

Kuulmisruumi seisukohast on tähtis osa muusika- ja helikujundusel. „Hamletites“ on see suuremas osas kriipiv ja sissepoole suunatud, helgemaks kontrastiks on rõõmsakõlalise muusika, mille meeleolu Ulfsak pahupidi pöörab. Kasutatud on ka ajastutruudust võimendavat muusikat. „Luikede järves“ kasutatud Tšaikovski muusika on hoogne ja lüüriline ning sellest juhinduvad ka etendajad oma lavalise energiaga. Helilooja muusikat ühtlasi ka modifitseeritakse, et lüürilisust ja hoogu veelgi lisada. „Kirsiaias“ on muusika kujunduse poolest läbivaks motiiviks üks hüpnootiseeriv

klaveripala, kasutatud on samuti hoogsat muusikat. „Haldjakuninganna“ on teistest lavastustest erinev, sest muusikat esitavad „elav“ orkester ja lauljad. Kuulmisruumi tekitab neljas lavastuses ka etendajate esitatud tekst, mida „Kirsiaias“ ja „Haldjakuningannas“ on palju, „Hamletites“ pigem vähe ja „Luikede järves“ peaaegu üldse mitte, samuti müra, mida etendajad oma etüüdide või lavalise tegevusega tekitavad. Hääleulatus tamber, sagedus ja intensiivsus on etendajatel pigem argikõnele sarnane, eranditeks on karjumine „Kirsiaias“, Ulfsaki „näitemäng“ etenduses ning lauljate aariad „Haldjakuningannas“.

Ajalisuse seisukohast on nelja lavastuse rütm üles ehitatud sissejuhatusele, pingetõusule ning -langusele, mis etenduse vältel korduvad. Pingetõus tähendab muuhulgas etendajate intensiivsemat kohalolu, tegevust laval, pingelangusena mõjuvad „uinumisstseenid“, mis tabavad etendajaid väga järsku. Ärkamine sellest on niisamuti järsk. Etendajate ajasulud on pigem väikesed ning neid on ohtralt. See tähendab, et etüüdid ja tegevused on üldiselt väga lühikesed, kuid on ka selliseid, mis on pikemad, sügavuti minevamad ja „viimistletumad“.

Bakalaureusetööd kirjutades sain teada, mida performatiivsus teatris üldse tähendab ning, kuidas seda analüüsida võimalik on – millised on erinevad aspektid, mille põhjal analüüsi teostada saab. Teoreetilisele baasile tuginedes sain alustada mahukat uurimust performatiivsusest Aleksandr Pepeljajevi loomingus. Sain teada, millele peaks tema lavastusi vaatades tähelepanu osutama, et performatiivsust analüüsida ning kuidas performatiivsus tema lavastustes töötab. Minu bakalaureusetöö eesmärk täitus ning arvan, kui edaspidi Pepeljajevi loomingusse süüvida, on seda juba tehtud üldistuste baasil võimalik konkreetsemalt teha. Järeldan, et performatiivsus teatris on keerukas mõiste, mis hõlmab enda all väga palju aspekte ning täielikku pilti pole sellest võimalik kunagi anda.

## KASUTATUD KIRJANDUS

**Fischer-Lichte, Erika** 2008. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. London. New York: Routledge.

**Fischer-Lichte, Erika** 2006. Performatiivsuse esteetika poolt. – *Akadeemia*, nr 11, lk. 2457-2472.

**Lehmann, Hans-Thies** 2006. *Postdramatic Theatre*. London. New York: Routledge.

**McAuley, Gay** 2000. *Space in performance: making meaning in the theatre*. Ann Arbor. University of Michigan Press.

**Pavis, Patrice** 2003. *Analyzing Performance: Theatre, Dance and Film*. Ann Arbor. University of Michigan Press.

**Pepeljajev, Aleksander** 2005. Visuaalse teatri märgisüsteemist. Raadio Ööülikool.

## RESÜMEE

### Performativity in the works of Aleksandr Pepeljajev

#### Summary

The focus of this thesis is to analyse performativity in the works of Sasha Pepeljajev, a contemporary russian director, who has produced theatre that is a mixture of contemporary dance, physical and visual theatre. He has produced for several theatres in Estonia. In this thesis I'm focusing on analysing performativity in four of his productions: „Hamlets“ („Hamletid“ in estonian), „Swan Lake“ („Luikede järv“) in the Von Krahle Theatre, „Cherry Orchard“ („Kirsiaed“) in Theatre NO99 and „The Fairy Queen“ („Haldjakuninganna“) in Theatre Vanemuine. For analysing performativity I have mapped out different aspects how to do it as thoroughly as possible. These aspects are based on the theory of a German theatre theorist Erika Fischer-Lichte.

The main structure of this thesis consists of two chapters: the first being the theoretical part in which I'm explaining the concept of performativity in theatre and mapping out the different aspects that can be analyzed. The second chapter focuses on the analyse itself - of performativity in the works of Sasha Pepeljajev. The analyse is based on the aspects mapped out and explained in the first chapter.

The different aspects that can be analyzed are based on the theory of Fischer-Lichte. Her thoughts make the most part of the first chapter, but I'm also bringing in the paradigm of post-dramatical theatre and the theories of Hans-Thies Lehmann. I'm also using the theories of an French theatre theorist Patrice Pavis, whose performance analyzes mostly have a more traditional approach, but nevertheless can be used. And finally the theories of room in performance of an Australian theatre theorist and scholar Gay McAuley.

Performativity can be analysed in the aspects of materiality and the semiotic in a performance, the physical and corporeal presence of a performer, also the aspects of atmosphere, aural space and temporality. All these aspects can be put to use in the analyse of performativity in the works of Sasha Pepeljajev. Materiality, which is more

important than the semiotical, which also can't be put aside completely. Materiality is the most important aspect in all of the productions of Sasha Pepeljajev and more specifically the spectacle per se. The materiality of his performances can be regarded and analysed through the physical and corporeal presence of the performers –their phenomenal or sensual body, which they can express via bodily acts, their voice, special aura or charisma. The aspect of embodiment is also important in analysing the performativity of the performers. It shows how the phenomenal body acts in becoming the semiotical body – or, how the actors embody and portraits the character which in most parts is based on a drama character. For instance – in „The Fairy Queen“ how the actors via performative acts of their phenomenal bodies embody the characters of William Shakespeare's „A Summer Night's Dream“ or how Juhan Ulfisak is or isn't embodying Hamlet in Von Krahls Theatres „Hamlets“.

The performance space is an important aspect as well. It affects the performance of performers. For instance in „Swan Lake“ and the „Cherry Orchard“ the performance space is wide and it gives space for the big ensemble. In „The Fairy Queen“ the performance space is also wide, but there are a lot of requisites that the performers are constantly moving around. The performance space is small and concentrated in „Hamlets“ and brings the audiences attention to the performer himself. Stage design and requisites also plan an important part in the performativity, also the space that is constantly evolving between performers themselves, performers and the audience and the personal space of the performer.

Atmosphere is an important part of performativity. It consists of all the elements: the performance space, the performance, the music and the sounds, light, colours, costumes etc. The emphasise with the works of Pepeljajev are on lights and music and sounds, in „Cherry Orchard“ and „The Fairy Queen“ the colours and also in the last production the costumes.

The aural space in the four productions consists mostly of music and sound, with „The Fairy Queen“ even a live orchestra and opera singers. Music and sound that are used work with the performers, or vice versa – the performers work with the music. Aural space also consists of the sound and noise produced by the performers.

Temporality consists of rhythm and time brackets. They show how is the overall flow of the production, much time is spent for particular scenes and how much time has been given to a particular performer for doing particular movements on stage.

**Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Matis Merilain, isikukood: 38711240228

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Performatiivsus Aleksandr Pepeljajevi loomingus“, mille juhendaja on Madli Pesti
  - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
  - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 26.05.2014

---

*(allkiri)*